Ф. С. Капица, Т. М Колядич

ОБРАЗ ДРЕВНЕЙ РУСИ В СОВРЕМЕННОЙ ПРОЗЕ*

Сложные и неоднозначные события XX века, перемежающиеся войнами и революциями (не только историческими, но и социальными, связанными с переменами в сознании людей) обусловили определенные сдвиги в мышлении, когда недавно случившееся воспринимается как давно прошедшее, становясь предметом исторической рефлексии. Среди них события второй мировой войны, периода перестройки, отдельные моменты советской истории (революционные события и гражданская война).

В качестве альтернативы современности многие авторы используют образы и реалии Древней Руси. Причины столь частых обращений именно к событиям XVI–XVII веков далеки от литературоведческой проблематики и в данной работе не рассматриваются. Для авторов важно лишь то, что причина погружения в мир прошлого (отдаленного и не очень) связана с отражением авторской идеи, не всегда философского или социального звучания, но тем не менее существующей в формате образования условного мира. Налицо мифологизация истории, соединение авторского мировидения и его реконструкции прошлого. Именно ее приемы и направления анализируются нами.

«Старинное прошлое» в современном историческом романе

В настоящем разделе рассмотрены произведения, появившиеся в «переходный период» и в начале XXI века[1]. Столь широкий диапазон избран для более объективного отображения картины прошлого, выраженного в текстах, формально относящихся к современному периоду. Объектом исследования стали произведения, опубликованные с середины 90-х годов до

* Работа выполнена в рамках гранта РГНФ «Древняя Русь в современной литературе и публицистике» (2006—2008).

примерно 2008 года. В «нулевые годы» завершается один исторический период, накапливаются силы для перехода к новым стилевым приемам, формируется новая парадигма организации текстового пространства, отличающаяся большей свободой в соединении разных жанровых образований, использовании различной лексики. И самое главное, с иной парадигмой отношения к прошлому, что более подробно обозначено нами в следующем разделе: «Альтернативная история: жанровые парадигмы, трансформации идей, языковая игра».

Поскольку оба периода относительно мало изучены в современном литературоведении[2], но тесно взаимосвязаны друг с другом, они и рассматриваются как общее исследовательское поле. Предметом описания становятся, следовательно, произведения, бытовавшие в период конца XX – начала XXI в. в аспекте решения одной общей темы.

Репрезентативный анализ ситуации показывает, что произошло обновление стилистики исторического романа в новых социальных условиях с учетом комплексного освоения опыта разных десятилетий, когда прошлого трактовалось с всевозможных авторских позиций и концепций.

Косвенно выявляется и следование традиции модернистского исторического романа и русского исторического романа тридцатых годов, созданных в русском зарубежье. Известно, что русские эмигранты, прежде всего, первой волны создавали свои тексты в то время, когда появляется множество исторических и биографических романов, где сквозь призму прошлого пытаются понять напряженные временные предвоенные отношения (проза А. Моруа, Р. Роллана, С. Цвейга). Общий интерес к неоднозначным историческим периодам (они и становились объектом художественного исследования) вызывал творческий диалог (творчество М. Алданова).

Одновременно общий поиск адекватных средств отображения и инкорпорирование отечественных авторов в мировую художественную словесность обогащали их творческую палитру более широким спектром приемов (в частности, импрессионистического, а позже и экзистенциалистского свойства).

Подобные приемы воспринимались как следование традиции романистов рубежа XIX–XX веков (в первую очередь Дм. Мережковского), но этот опыт оказался практически невостребованным или проявился впоследствии в творчестве отдельных авторов, как показано в следующей главе (приемы исторического допущения, фантастической условности, описа-

ния действующих лиц). В данном случае символический (нереалистический) опыт не воспринимался. Об этом свидетельствует судьба Л. Гроссмана.

Произведения же М. Алданова и И. Наживина начали публиковаться именно в «переходный период». Тогда же постепенно становятся известными и произведения Дм. Мережковского, созданные в эмиграции. Объем подобных текстов оказался весьма значительным. Предполагаемое собрание сочинений каждого из авторов составляет порядка 40 томов.

Отметим и другой факт, именно в начале XXI века завершается творческая деятельность ведущих российских авторов исторического романа – Дм. Балашова (1927–2000) и Ю. Давыдова (1924–2002), работавших в формате традиционного исторического романа, ведущего свое начало от В. Скотта и А. Пушкина.

Традиционно историческая тема позволяет сопоставить современность с прошлым, выявить систему эстетических и этических ориентиров, показать специфику осмысления традиций, проследить процесс выработки собственной художественной манеры, обозначить перспективы дальнейшего развития. В ней отражается и особый герой, народный персонаж, связанный с фольклорной традицией былинного богатыря, защитника родины; герой-демиург, несущей в себе именно авторскую идею.

По сравнению с предшествующими периодами реализация исторической темы отличается целым рядом особенностей. Традиционное восприятие исторического романа как своеобразного учебника жизни отходит на второй план, и работа с документами не считается столько актуальной задачей. Более значимым признается авторский взгляд, восприятие писателем прошлого как особого хранилища национальной идеи, самобытных нравственных ценностей.

Сходные процессы наблюдаются и в литературах народов России, где на первый план выделяется проблема выражения национального самосознания. Здесь не только обозначаются связи прошлого и настоящего, выявляются актуальные проблемы времени, но и изображается сопричастность малого народа событиям общенационального масштаба. Рассмотрение авторов, относящихся к литературе народов России, требует специального разговора.

Наш выбор текстов для анализа обуславливается частотой обращения к теме. Поэтому наиболее подробно рассмотрены

те авторы, которые признаются историческими романистами. О них говорится более подробно. Остальные писатели привлечены в качестве сопоставительного материала, за исключением тех авторов, которые создали интересные концепции в своих произведениях, но не сделали историческую тему доминантной в своем творчестве, являются авторами отдельных текстов на данную тему.

В разделе не рассматриваются авторы, внешне организующие свои тексты «под старину». Но на самом деле сохраняющие лишь отдельные реалии, не ставя перед собой цели реконструкции времени, ситуации, конкретных исторических фигур. Прошлое используется ими как своеобразная сценическая площадка, на которой разворачивается обычно игра в жестокий и прагматичный мир предков. Такого рода проекты появлялись в «переходный период» достаточно часто.

Рассмотрим ключевые фигуры, отвечающие избранному формату.

В романах Дм. Балашова (Дмитрия Михайловича, 1927–2000) образ Древней Руси последовательно и обстоятельно воссоздается в формате эпопеи, широкого эпического полотна. В его текстах происходит органическое соединение самых разных источников (фольклорных, документальных, публицистических), фантастических элементов и аналитических рассуждений многих авторов, осмысливается огромный фактический материал.

Биография самого автора настолько насыщена событиями, что может стать сюжетом самостоятельного романа. Дм. Балашов родился в театральной семье, отец был актером Театра юного зрителя, мать – художником – декоратором. Во время ленинградской блокады потерял отца, чудом выжил в эвакуации в Сибири. Вернувшись в родной город, закончил театроведческий факультет Ленинградского театрального института, работал в Вологодской культпросветшколе.

Пристальный интерес к истории, стал одной из причин, приведших его в аспирантуру ИРЛИ, где Дм. Балашов написал кандидатскую диссертацию «Древняя русская эпическая баллада», защищенную под руководством А.М. Астаховой в 1960 году. Закончив аспирантуру, Дм. Балашов с 1960 по 1968 годы продолжает заниматься научной работой в Институте языка, литературы и истории Карельского филиала АН СССР. Оказавшись в Петрозаводске, Дм. Балашов принимает участие в экспедициях по сбору фольклора Севера и цен-

тральных областей России. Он продолжает изучать и балладу, готовит издания текстов «Народные баллады» (1963) и монографию «История развития жанра русской баллады» (1966). Позже выходит его методическое руководство «Как собирать фольклор» (1971).

В те же шестидесятые годы Дм. Балашов собирает материал и для своих художественных текстов. Примечательно, что первая повесть «Господин Великий Новгород» была опубликована в массовом журнале «Молодая гвардия» в 1967 году с предисловием академика В. Янина. Публикация вызвала неоднозначную реакцию, поскольку автор совершенно нетрадиционно подошел к изображению русской истории. Выстраивая свою концепцию, Дм. Балашов разделяет пассионарную теорию исторического развития, разработанную историком Л. Н. Гумилевым.

Сама по себе идея разрывности истории возникла в I в. Ее основа сформулирована в труде китайского историка Сыма Цяня: «Путь трех царств подобен кругу – конец и вновь начало». Идея дискретности истории существует практически во всех крупных культурах – античной (Аристотель), китайской (Сыма Цянь), мусульманской (Ибн Хальдун), а также европейской (Дж.-Б. Вико и Шпенглер).

В основе мироощущения Дм. Балашова лежит не логически рациональная, а чувственная стихия любви к Отечеству. Она позволила рассмотреть русскую историю конца XIII–XIV веков не как продолжение развития Киевской Руси, а как «результат пассионарного «толчка», приведшего к развитию и становлению Русского государства во главе с Москвой – с новой культурой и новым типом государственности»[3]. Собственный подход писатель сформулировал в роман «Младший сын» устами суздальского князя Константина Васильевича: «Сила любви - вот то, что творит и создает Родину!»

Свои романы Дм. Балашов создавал на протяжении ряда лет, избирая в соответствии с авторской концепцией конкретные исторические события, образующие фабульную основу текстов. Глубина осмысления описываемых Дм. Балашовым событий объясняется тщательной работой с документальной составляющей произведения. В ряде случаев автор выступает как исследователь, поскольку обращается к недостаточно изученным периодам русской истории. Он привлекает разнообразные письменные и рукописные источники, исследования специалистов.

Однако, отношение к историческим документам у Дм. Балашова особое. Используя документальные материалы как основу своих текстов, не дидактически излагая события. Дм. Балашов определяет свой метод следующим образом: «Там, где историк может обронить «например» или поставить вопрос, романист обязан додумывать до конца и решать: было или не было? ... Приходится восстанавливать связь поступков по одному – двум случайно оброненным известиям, сложным косвенным признакам устанавливать возраст героя и проч., вплоть до внешности персонажей, от которых зачастую не осталось даже словесных портретов, ни праха, по которому можно было бы восстановить внешние черты усопшего».

В примечаниях к роману «Отречение», автор откровенно признает, что, ориентируясь на историческую канву, дополняет ее своими допущениями. Основываясь на различных обстоятельствах, самой исторической ситуации, отдельных мотивировках поступков героя, автор формирует свою концепцию[4].

Таким образом, прослеживается следующий алгоритм работы писателя – вначале он выстраивает точную и подробную хронологию избранного периода, а затем вписывает в историческую канву вымышленных героев. Косвенным доказательством точности воспроизведенных Дм. Балашовым сведений служит диссертация А. В. Макрушина с показательным названием «Сергий Радонежский и его время в творчестве Д. М. Балашова: Традиции, стиль, поэтика». Получается, что произведения писателя стали источником осмысления прошлого исследователем.

Сюжета в традиционном понимании в романах Дм. Балашова нет, последовательность действия определяется хронологией реальных событий, в которых, как обычно бывает в парадигме исторического романа, действуют и реальные, и вымышленные персонажи. По времени действия один текст продолжает другой, формируя общее повествовательное пространство, охватывающее во времени более столетия, со дня смерти Александра Невского в 1263 году до окончательного утверждения Русского государства с центром в Москве, произошедшего после Куликовской битвы 1380 г.

В 1972 году романом «Марфа Посадница» писатель начал разработку «новгородской темы», заявленную как тема власти, также рассмотрев ее на значительном временном промежутке. Постепенно сложился цикл романов «Государи московские»: «Младший сын» (1977), «Великий стол» (1980), «Бремя власти»

(1982), «Симеон Гордый» (1983), «Ветер времени» (1987), «Отречение» (1990), и трилогия «Святая Русь» (1991–1997), состоящая из романов «Степной пролог», «Сергий Радонежский» и «Вечер столетия». Практически Дм. Балашов выстраивает свою версию событий данного времени, последовательно реконструируя ее по имевшимся в его распоряжении источникам и дополняя недостающие фрагменты авторскими историческими допущениями.

Подобный подход традиционен для исторического романиста, в свое время его выдвинул Ю. Тынянов. Многовековая историческая картина со многими десятками подлинных и созданных воображением писателя лиц воссоздана Дм. Балашовым почти погодно. Строгий хронологический принцип и отсутствие временных лакун в рассказе придают масштабность историческому циклу и позволяют создать не просто картину внутренней жизни русского народа в XIII–XIV вв., а увязать ее с широким фоном событий тогдашней мировой политики.

Конец XIII и XIV века рассматриваются Дм. Балашовым не как продолжение развития Киевской «украсно украшенной» Русской Земли, а как время ее окончательного крушения и одновременно становления совершенно новой культуры и государственности – Руси Московской. Предложив собственную трактовку роли монголов, он отказывается от известного в отечественной истории представления о России как спасительнице Западной Европы, заслонившей цивилизованные страны, показывая, что их нашествие имело как отрицательные, так и положительные последствия для Руси.

Через все романы цикла проходит несколько сюжетных линий, создающих яркую панораму жизни практически всех сословий. Они обозначаются через судьбы героев: простых ратников (мелких кормленников) – Михалко и его сына Федор Михалкич («Младший сын»), внука Михалки и сына Федора Мишука («Великий стол») и, наконец, сын Мишука и внука Федора – Никиты («Симеон Гордый» и «Ветер времени»).

Автор показывает, что именно простые мужики-крестьяне и накрепко связанные с ними мелкие «дворяне-послужильцы», у которых «всего и знатья-то – что сабля да конь», составляют становой хребет будущего Русского государства. Они занимаются крестьянским трудом, торгуют, строят города, соборы, но при необходимости становятся на защиту своей земли.

Хотя Федор, Мишук, Никита всей немудреной жизнью соединены каждый со «своим боярином» – тысяцким, на самом

деле они служат Руси. Об этом с гордостью заявляет Никита Федоров, перешедший к боярину Хвосту: «А к тебе, Алексей Петрович, я не бабы ради и не тебя ради пришел, а с того, что стал ты тысяцким на Москве, а мы, род наш, князьям московским исстари служим!» («Великий стол»).

Глубоко взаимосвязанным со всеми другими сословиями предстает и духовенство. Уходит в монахи Грикша, брат ратника Федора Михалкича, и становится келарем в Богоявленском монастыре Москвы. Сыновья обедневшего ростовского боярина посвящают себя церкви — это и подвижник Земли Русской преподобный Сергий, и его брат, духовник Великого князя Семена — Стефан. Д.Балашов показывает, что подвижничество — это тяжкий труд и вынести его под силу только незаурядной личности.

Прослеживает писатель и смену духовной власти на Руси. Занимающие митрополичий престол Кирилл, Максим, Петр, Феогност и Алексий, пожалуй, принадлежат к числу любимых и наиболее удачных литературных образов, воссозданных автором в соответствии с историческими прототипами.

Особая сюжетная линия связана с образами бояр. С одной стороны, это «старые московские бояре» — Протасий Вельямин, его сын Василий Протасьич и внук Василий Васильич Вельяминов. Все они — держатели «тысяцкого», то есть верховного главнокомандования вооруженными силами Московского княжества. В борьбе за это «бремя власти» им противостоят «рязанские находники», перебежавшие к князю Даниле Александровичу от рязанского князя Константина Васильевича Петр Босоволк и его сын Алексей Петрович Хвост-Босоволков.

Сложное переплетение их судеб в борьбе за власть нужно писателю не только для поддержания напряженности действия, но и для рассказа о событиях с противоположных точек зрения, придающего описаниям событий прошлого большую рельефность.

Точно так же в борьбе за «бремя власти» противостоят друг другу московские и тверские князья. Московские — Даниил Александрович, сын Александра Ярославича Невского («Младший сын»), сын Даниила — Юрий («Великий стол»), брат Юрия Московского — Иван Калита («Бремя власти»), сын Ивана — Симеон Гордый («Симеон Гордый») и, наконец, брат Симеона Иван Иванович Красный и его сын Дмитрий («Ветер времени» и «Отречение»). Среди тверских князей на страницах цикла мы видим Святослава Ярославича и его сына Михаила

Тверского, их потомков князей Дмитрия Грозные Очи, Александра Михайловича и Михаила Александровича. Их образы как бы венчают сложную пирамиду действующих лиц, объединяя реальность и авторский домысел.

Именно князьям писатель доверяет комментарии происходящего, как бы предваряющие авторские отступления. Они могут быть краткими или пространными, но постоянно сопровождают изложение: «Так вот обстояли дела к лету 1392 года», «Впрочем, из Орды передавали, что князь Дмитрий жив и скоро домой будет», создавая эффект правдоподобия описываемого. Исторической достоверности способствует также психологическая точность в описании представляемого периода.

Обоснованно подробно в «Государях Московских» говорится о проблеме русско-татарских отношений. Дм. Балашов показывает ханов Золотой Орды не как безликую массу тупых и жадных нецивилизованных насильников, побудительные мотивы которых можно свести только к грабежу, потреблению и похоти. Ханы Менгу-Тимур, Тохта, Узбек, Джанибек и даже отцеубийца Бердибек изображены прежде всего как люди, обладающие своими достоинствами и недостатками, совершающие и высокие подвиги, и подлые преступления. Новый диалектический подход позволяет говорить не только об изменении тональности, но и представлении объективной версии истории.

Среди рассмотренных Дм. Балашовым проблем взаимоотношения католичества и православия, русско-литовские связи, междоусобные отношения. Они продолжали неоднозначно восприниматься специалистами, в частности, Я. Гордин указывает, что стремление автора «увидеть не истину свершившегося, а истину того, что должно было свершиться», дает подчас «неожиданные результаты», не согласующиеся с исторической реальностью или нравственным «ликом» героя.

Четкая структурированность является отличительной особенностью построения произведений Дм. Балашова, с событиями исторического ряда точно и плотно увязываются индивидуальная психология и даже интимные эпизоды, так что читатель практически не ощущает разрыва между личной жизнью героев и историческими событиями огромной значимости. Таковы описания строительства дома Федором («Младший сын»), семейной жизни князя Юрия и Кончаки («Великий стол»), любовных интриг Никиты и боярыни Натальи («Ветер времени»).

Обычно в центре рассказа находится реальный исторический персонаж: Даниил, сын Александра Невского, тверской Михаил, Иван I (Калита), Дмитрий Донской, Василий Ярославович I, Василий I, Сергий Радонежский, а его окружение составляют вымышленные автором герои. Основная их функция характерологическая, они оттеняют и дополняют фигуру главного персонажа, участвуют в создании исторического фона произведения, решая значимую и сложную задачу.

Автор стремится убедительно связать между собой все сюжетные линии цикла, воссоздав картину общей жизни формирующегося русского народа как единой этнической системы. Поэтому выведены основные княжеские линии, хотя в Примечаниях автор и указывает, что некоторые представители родов сознательно опущены. Но все равно обстоятельность описания является отличительной чертой прозы Дм. Балашова, им, в частности, описан быт русских людей разных сословий, органически вписывающийся в общий повествовательный объем.

Ему важно передать образ жизни, стереотипы поведения русского крестьянина, являющиеся основой традиционной русской культуры. Он одинаково подробно описывает и избу крестьянина, и монастырскую жизнь, и быт воинов на походе, и экзотическую обстановку ханского улуса. Яркие картины не только места, но и условий, в которых развивается действие, усиливают ощущение реальности создаваемого Дм. Балашовым художественного мира.

В реконструируемом автором мире воссоздаются не только предметы быта, одежды, но и отношения определенного времени. По отношению к фольклору, крестьянскому образу жизни Дм. Балашов отвергает позицию этнографа-исследователя, рассматривающего «этнографический комплекс как раритет «старой культуры», подлежащий фиксации в соответствии с традицией избранного им жанра.

Создавая вымышленных персонажей, автор тщательно вносит их сюжетные линии в историческую канву. Иногда он соединяет реальность и вымысел, как, например, в образе Некомата. Крайне ограниченные исторические сведения дополняются рядом авторских допущений, и в результате возникает колоритный образ удачливого авантюриста. При этом Дм. Балашов не полемизирует с другими авторами или учеными, главное для него не фактическая, а «психологическая достоверность», при которой образ вписывается в ряд его событийных допущений.

Труднее всего в историческом произведении традиционно воспроизводятся чувства и настроения персонажей. В первую очередь Дм. Балашов воссоздает мировоззрение, даже точнее мироощущение персонажей в соответствии с описываемыми обстоятельствами, сюжетными коллизиями. Обычно он ограничивается указанием на состояние героя: «Так потемнели его дорогие глаза» («Вечер столетия»), «Выйдя на улицу, на яркое, но уже не жаркое, не июльское солнце, Иван присвистнул, взял на миг руки фертом. Путешествие в Нижний начинало нравиться ему все более» («Вечер столетия»).

Или использует несобственно-прямую речь: «В Москве Федор узнал о снаряжающемся владычном обозе в Нижний. Доверяться владычной почте было нельзя, но тут острая память напомнила ему о давнем сватовстве к Тормосовым вдовы московского послужильца... Федора... Никиты Федоровича, ну конечно! Не ее ли сын Иван ныне жалуется владычным обозом? Вряд ли из тех, кто за Пимена готов голову сложить!».

Интересно воссоздается собственно авторская позиция. В произведениях Дм. Балашова встречаемся с двумя доминантными приемами: пейзажным символизмом и авторскими ремарками. На основе литературного языка автор вводит нужные ему слова, стремясь, чтобы они были понятны из контекста: = цитата «Так вот и случилось. Весна, солнце, в оврагах да ельниках дотаивает голубой снег, а на боярском дворе вельяминовском парень-гонец, робея, слезает с седла, не ведая, как и повестить маститой боярыне о гибели сына»... Повествовательная интонация усиливается сравнениями «им всем предстоит окунуться в соленую купель» («Вечер столетия», с. 22).

Символика романа, в основном пейзажная, построена на таких традиционных образах как река, вода и ветер, становящихся многофунциональными средствами авторской характеристики, объединяющий оценку и изображение состояний героя: «Теплый ветер ласкает старое лицо и если закрыть глаза, можно представить бег коня по степи, свист трав, ощутить на миг молодость». Иногда образы объединяются в единую картину «Слова злоречий и обид пусть унесет ветер. Пусть гнев наш сгорит в огне, пожары же наших войн пусть зальет вода» («Вечер столетия»).

Ветер выступает в романе как постоянный образ, становясь символом, он воспринимается и как архетипический образ. Обобщая ситуацию, автор подчеркивает, что ветер времени обозначает начало перемен, оно связывается с обновлением

веры и именем Сергея Радонежского, деятельностью митрополита Алексия, спасшего Москву и Россию от очередного опустошительного нашествия.

Особое значение для формирования авторской концепции имеет работа со словом. Особенностью стиля Дм. Балашова является соединение разговорных выражений, риторических конструкции, использование инверсии, архаической и устаревшей лексики: «Собрались все силы Ордена, были гости из Германии, Франции и Англии, сам будущий английский король Генрих Дерби участвовал в походе!»; «Немцы, надо отдать им должное, умели-таки вызывать отчуждение к себе, почитай, даже и прямую ненависть».

Другой особенностью прозы Дм. Балашова становится точность языка персонажей. Он наделяет их «древнерусским языком», вводя разговорные конструкции («ништо мне»), архаизирует и авторскую речь. Иногда устаревшие слова становятся понятными из контекста: «галиться над морем явно не стоит». Правда, местами авторская речь оказывается перенасыщенной севернорусскими диалектизмами, что не вполне соответствует месту действия романа: в Москве она выглядит естественно, а в речи жителей Кафы – неуместно.

Вводя разнообразную лексику, автор индивидуализирует характеристику героев. Речь епископа Михаила «Что, брате сице стоишь, ничто же печали имея», насыщена риторикой и церковнославянизмами и контрастирует с говором воинов («Не бойтесь, святые отцы, что тут вашего есть, то все возьмете!»), в которой преобладают разговорные конструкции и нейтральная лексика. Яркий язык героев позволяет «оживить» описания.

Включение в разговорный поток явно письменной лексики типа выражений «несколько удививши», «фряжская саранча», «оружные фрязины» выглядит достаточно органичным, хотя в ряде случаев цитата звучит как анахронизм: «И почаша князи про малое "се великое" молвити, а сами на себя крамолу ковати. А погании со всех стран прохождаху с обедами на землю русскую! Где предел? И кто положит его?» Относящиеся к быту и обычаям слова, названия частей оружия, одежды, специфическая церковная лексика, воинская терминология объясняются в Комментарии.

Вместе с тем, автор всегда остается самим собой, человеком двадцатого века, впитавшим традиции русской литературы, на что указывают такие обороты как «сидела на телеге боком, по-

крестьянски, свесив ноги через грядку», «игольчато ощетиненная копьями стража». Или «К утру поднялся попутный ветер, распустили паруса и, ведя один струг в поводу (другой порешили оставить в Азове), тронулись, приняв на корабль новых кормщиков, провожавших купеческие корабли от устья Дона до Кафы».

Отстраненность автора от описаний, взгляд со стороны обеспечивают объективность описываемого. Герои существуют в собственном мире, они не должны казаться мудрее, прозорливее тех обстоятельств, в которых действуют. Всевидящим и всезнающим может быть только автор, комментирующий и проясняющий свой взгляд на историю в своих отступлениях. При этом он не может быть излишне дидактичным.

Авторские обращения обозначены и во вклейках к отдельным изданиям: «Были на Русской земле и неудачные войны, и черная смерть, и резня правителей, и пожары, уносящие в ничто бесценные книжные памяти прошлого. Было все! Прислушаемся: не доносится ли снова до нас из небытия топот копыт проходящей конницы?» Согласимся с мнением В.Казака, что «повторами и риторическими вопросами его стиль приближается к лирической прозе».

Подобный опять таки авторский подход характерен для современной прозы, она откровенно нарративна, повествовательный дискурс для авторов на первом месте. Поэтому и Дм. Балашов рассказывает о созданном им мире, представляя свою систему нравственных ценностей. Она выстраивается четко и последовательно, в названиях заключается идея произведения, имя героя указывает на доминантные события («Младший сын», «Отречение», «Ветер времени»).

Свою версию истории древней Руси представляет в своих текстах А.Сегень (Александр Юрьевич, род. в 1959 г.). О нечеткости авторского замысла косвенно свидетельствует и разнородность его тематических поисков, он обращается то к русской истории, то западной. Среди героев его романов оказались Тамерлан, Иван III, Александр Невский, Карл Великий. В ряде случаев получается иллюстрация на тему определенных событий, где в центре оказывается реальный персонаж.

А.Сегень начал печататься с 1986 г., в 1988 г. вышел его первый роман «Похоронный марш». Сначала он получал образование в МАИ, а затем в Литературном институте им. М.Горького, который закончил в 1985 г. и поступил туда же в аспирантуру, где занимался публицистикой Н.Карамзина. Впо-

следствии А. Сегень работал в различных журналах, печатал как оригинальные тексты, так и переводы (исторический роман Г. Тартона «Император Артур», 1994).

Издательская судьба романов А. Сегеня оказалась непростой, хотя оценки критиков нельзя назвать однозначными и доброжелательными, все же в большинстве случаев они носят объективный характер. В частности, А. Немзер относит романы А. Сегеня к просветительским. Действительно, в романе «Державный» писатель дает достаточно подробное описание жизни и быта русских людей конца XV века. Видно, что автор использовал большое количество источников, записок иностранных путешественников и произведений древнерусской литературы. Однако критик делает вывод: «Плодами свободного творчества складные байки про великих государей не станут»[5].

А. Сегень избирает временем действия романа царствование Ивана III, при котором произошло окончательное освобождение Руси от ордынского ига и началось строительство московского государства по евразийской модели. В центре этой модели – образ сильного правителя, подчеркнутый в названии романа. Образ государя у А. Сегеня практически всегда подается как выдающаяся личность и тяготеет скорее к фольклорной, чем к литературной традиции. Следовательно, приходится говорить об историческом допущении, но не об аналитическом взгляде, свойственной традиционному историческому роману.

Выводя в центр произведений писателя конкретные исторические события, писатель обычно разнообразит повествование романтическими историями, разнообразными байками, поскольку чистая история, по его мнению, неинтересна. Схема сохраняется практически во всех текстах, что дало основание критикам назвать их моделированными, организованными по определенной схеме.

Иногда такая модель с трудом укладывается в материал произведения. Так, сюжетной связкой в романе «Александр Невский» (2003) становится история паломника, приносящего из Иерусалима святой огонь с Гроба Господня. В нее введено допущение явно мистического свойства: когда огонь гаснет, он оказывается внутри паломника и таким образом его все-таки доставляют на Русь.

Сам же паломник проходит достаточно традиционный путь возвращения – попадает в рабство, после перепродажи

оказывается где-то на Северном Кавказе и уже оттуда добирается до родных мест. Столь искусственный мотив необходим автору лишь для того, чтобы еще раз обосновать миссию Александра Невского как борца с неверными. Несколько смягчает прагматически трафаретное изображение вводимая автором романтическая история.

Хотя внешне фабула (сюжетная канва) и выстроена в хронологической последовательности, это не приводит к четкому и конкретно организованному сюжету, некоторые вставные истории кажутся лишними, затягивают повествование. Отсюда и восприятие романов как «коммерческих» или «просветительских». Первая оценка предполагает отражение определенных взглядов и оценок, как отмечает В. Казак, «свое мировоззрение Сегень основывает на православии и русском традиционализме». Второе мнение говорит о традиционной функции, свойственной любому историческому произведению: оно несет в себе знание об определенной эпохе, реально живших тогда людях и конкретных взглядах и отношениях. От характера реализации данной задачи и зависит степень художественности текста, предварительная работа уходит на задний план, в первую очередь читатель запоминает яркие и динамичные характеры, тщательно прописанную бытовую среду. Приходится говорить о декларативности и даже риторичности произведений А. Сегеня. Трафаретность некоторых описаний (распорядок дня царя, покои в Зарядье) связана с точным следованием источнику (сочинения И. Забелина) и бессознательным копированием его стиля.

Подход Б. Васильева (Бориса Львовича, род. в 1924 г.) отличается ярко выраженным стремлением автора передать определенную национальную идею, она связана с возвеличиванием России на примерах картин ее исторического прошлого. Такой подход Б. Васильев впервые заявил в своем романе «Были и небыли» (1977–1980), посвященном русско-турецкой войне 1855–1857 годов.

В девяностые годы писатель активно обращался к начальной истории Руси, создав несколько романов, позже объединенных им в серию: «Романы о Древней Руси», в центре которых оказываются ключевые фигуры времени, что сознательно подчеркивается названиями текстов: Вещий Олег (1996); Ольга, королева русов (1997); Александр Невский (1997); Князь Святослав (2006); Владимир Красное Солнышко (2007); Юность Мономаха (2009); Государева тайна (2009).

Отмеченная нами некоторая иллюстративность свойственна и его текстам, она, видимо, оказывается неизбежной, если на первый план выдвигается не следование исторической точности, а авторское мировидение.

Историческое прошлое становится предметом изображения и в отдельных текстах. Авторы обращаются к исторической форме наряду с произведениями на другие темы.

Рассмотрим своеобразие размышлений о прошлом, обратившись к романам И. Ефимова «Новгородский толмач» и «Невеста императора» («Не мир, но меч»). В последнем воссоздается сложная обстановка первых веков христианства. Главный герой романа, хронист Альбин Паулинус буквально по крупицам собирает материалы о своем учителе и наставнике христианском монахе и мыслителе Пелагии Британце, чьи проповеди были объявлены ересью и подверглись церковному запрету. Споры вокруг сущности пелагианства, отношения к инакомыслию, толкования Библии, роли Церкви, взглядов на право и способность человека самому выбирать собственную судьбу, составляющие философский пласт романа, уравновешены лирической линией, связанной с образом гречанки Афенаис, былой возлюбленной Альбина Паулинуса, которая в финале становится императрицей Восточной Римской империи Евдокией, принявшей христианство.

В романе «Новогородский толмач» И. Ефимов обращается к менее далекому времени – концу XV века. Использовав современную тенденцию, И. Ефимов организует повествование от первого лица, его герой, Стефан Златобрада, он становится свидетелем и участником военных событий, заговоров, великокняжеских интриг.

Формально он послан в Россию, чтобы своими разведданными помочь в будущих военных действиях. Отсюда и символичность названия и отдельных его частей, герой должен стать толмачом, объяснить происходящее в России и облегчить ее захват. Вторая составляющая романа проясняется через названия частей «Лазутчик» и «Отступник». Они характеризуют роль героя в том пространстве и времени, в котором он находится. В первой части мы видим путь героя к переходу из одного состояния в другое: от лазутчика к отступнику. Из католической веры он переходит в православную, и ради самосохранения, и из-за смены своего мировосприятия.

Попав в Россию, Стефан меняет имя на Стефана Юрьевича Бородина Червонного. Постепенно, под влиянием бесед с

православным священником отцом Денисом, Стефан переходит из католической веры в православие, начинает служить подьячим в посольском приказе в Москве. Выполняя посольские поручения, Стефан проводит свою жизнь в бесконечных путешествиях, войнах.

Автором подробно описано огромное количество исторических событий, начиная с 1467 года по 1496 год; то есть двадцать три года существования Московского княжества времени, времени правления Ивана III (Великого). Ключевые события связаны с распространением влияния Москвы и укреплением Московии.

Биография героя переплетается с историческими событиями. Личностный аспект изображения событий отражается в описании разнообразных княжеских и династийных браков. Когда в 1494 году стал намечаться мир между Ливонией и Московским государством, устроили сватовство и затем организовали свадьбу литовского князя Александра и дочери великого московского князя Елены Иоанновны. Непростая история феодальной раздробленности и попытки ее преодоления подаются через разнообразные детали (подробно рассказывается, как добирались до Москвы свадебные посольства).

Фабульную основу скрепляют реальные исторические события, увиденные глазами главного героя. Затрагивая проблему укрепления межгосударственных отношений, автор его устами рассказывает о бракосочетании Софии Палеолог, невесты московского князя. Лейтмотивом становится рассуждение о схождении людей разной веры, иных отношений, бытовых привычек.

Сложной оказывается и судьба молдавской принцессы Елены Стефановны, невесты Ивана молодого, их свадьба и рождение наследника в 1483 году. Как только ее муж Иван Молодой умер, она и сын-наследник попали в двоякое положение: с одной стороны, великий князь явно к ней благоволил и баловал, с другой – почти вся знать была против нее. Иван ее то возвеличивал, называя внука Димитрия наследником, то отторгал. Из таких разноликих судеб и складывается картина времени.

Каждая глава сюжетно замкнута и посвящена определенному событию (войнам, осадам, приездам посольств), либо связана с кризисным внутренним состоянием главного героя (вынужденным бегством, переходом в другую веру).

Произведение И. Ефимова четко структурировано, роман поделен автором на две равные части: «Лазутчик» и «Отступ-

ник». Названия частей характеризуют роль героя в том пространстве и времени, в котором он находится. В первой части мы видим путь героя к переходу из одного состояния в другое: от лазутчика к отступнику.

Во второй части герой предстает перед нами уже в сложившемся образе отступника. В основе названий частей лежит принцип зеркальности: в первом случае герой называется лазутчиком с позиции русских, среди которых он живет; во втором случае он называется отступником с позиции родных ему европейцев, среди которых он родился и рос. То есть европейцы считают его отступником, так как Стефан отошел от «Святой католической церкви»[6] и перешел в православие.

Симметричность композиции обуславливается и устройством глав, в каждой части романа по 10 глав, они соразмерны и построены фактически по общему принципу. В первой части романа глава, как правило, состоит из двух писем (приемной матери фрау Урсуле Копенбах и епископу Любекскому) и завершается глава эстонским (или иначе ночным) дневником. Название продиктовано временем написания и языком, на котором оно написано, малоизвестным в то время и потому подходящим для создания конспиративных глав. Герой не хочет, чтобы его текст был общедоступным.

На основную сюжетную линию романа – жизнь и судьбу Стефана Златобрада, – согласно авторскому замыслу нанизываются другие сюжетные линии и события, свидетелем которых становится Стефан. Следовательно, каждая глава посвящается определенному событию («Посольство в Москву») или группе схожих событий («Свадьбы», «Гробы и колыбели»).

Образуя свое повествование, автор использовал разнообразные источники, в том числе и воспоминания иностранцев о России, в нашем случае С. Герберштейна, которого явно читал и автор, и его герой.

Постепенно знакомясь с страной, описывая ее города, обычаи, повседневную жизнь, автор постепенно вводит в действие. В свое время Л. Гроссман также использовал подобную схему в «Записках д'Аршиака», скрыто и явно цитируя источники и даже перечисляя их в произведении. И. Ефимов также не называет источников, хотя в конце приводит список соответствующих произведений.

И. Ефимовым используются разные формы представления событий – прежде всего имитируя различные документальные материалы – письма, хроники, дневники, комментарии и

послания. Свои письма Стефан пишет приемной матери фрау Урсуле Копенбах, епископу Любекскому, позже монаху Владиславу Ольгирдису и приемной сестре Грете Готлиб. В зависимости от адресата они отличаются глубиной авторского отношения, эмоционально выраженными оценками или сухой констатацией фактов. Стефан рассуждает об обычаях, делится своими собственными переживаниями, приводит различные характеристики, комментирует увиденное. Свои высказывания он сопровождает ремарками: «давайте я для начала опишу их дом», «по рассказам свидетелей», «мне говорят», «из Новгорода пришли известия», «мне рассказывали», «ходит слух», «еще говорят».

Собственно личные впечатления Стефан записывает в дневнике на эстонском языке, тогда известном немногим и становящимся его тайным языком. Однако постепенно он отказывается выступать в качестве поставщика нужных сведений и устраивает свою личную судьбу, женившись и заведя собственное дело (в основном оно связано с переводами и книгопечатанием, позже с выполнением посольских поручений).

Действие внутри глав чаще всего разворачивается последовательно, с завершением описываемого события заканчивается и глава романа. Прерывистое повествование встречается достаточно редко, и связано оно, как правило, с определенным нестабильным положением героя, обусловленными социально-политическими явлениями в описываемом обществе XV века (войны, осады, приезды посольств), либо с кризисным внутренним состоянием главного героя (вынужденное бегство, переход в другую веру).

Хотя в центре оказывается не историческое лицо, а вымышленный автором персонаж, следование за ведущими событиями времени, их последовательный комментарий создают внутреннюю повествовательную динамику. Автор явно стремился показать читателю эпоху становления Московского государства изнутри, постепенно, глазами непосредственного участника событий. Динамике способствуют и разнообразные конфликты: этический конфликт (поиск пути к Богу; выбор предать/непредать и т. д.), любовный конфликт (страсть к чужой жене и счастливый брак), перерастающий в духовный конфликт страдающего от одиночества человека после смерти жены. Государственный (общественный) конфликт ведет к разрушению частной жизни, гибели героя. Драматичные события эпохи описываются через проявление их в конкретных судьбах.

Лейтмотивом событий становится возвышение Москвы и падение Великого Новгорода, утрата его самостоятельности и переход на вассальное положение по отношению к Москве, дальнейшие исторические события конца XV века. Описываются походы русских князей, расправа над непокорной новгородской знатью и привоз в Москву новгородского вечевого колокола.

Второстепенные персонажи, появляющиеся в отдельных исторических эпизодах, позволяют наглядно представить эпоху. Вводимые автором в произведение персонажи живут своей самостоятельной жизнью, образуя ту среду, которая выдвигает и поддерживает главного героя или антагонистична по отношению к нему.

Обычно личные качества и общественные свойства сходятся в описании. Ключевой фигурой, позволяющей понять происходящее в Новгороде, становится Марфа Посадница. И. Ефимов показывает Марфу Борецкую как умную властную женщину, тайно руководящую политикой Новгорода, ведущую переписку с иноземными державами, борющуюся против владычества Москвы. События, связанные с Марфой Борецкой, Ефимов выделил в отдельную главу «В доме Борецких». Своеобразно задается интрига, главного героя под покровом ночи провели к ней в дом, проводили в роскошные покои и посадили переводить с русского на греческий послание патриарху Дионисию, формальному главе православных христиан: «Нет человека во владениях Великого Новгорода, который не знал бы этого имени. По богатству, по знатности эта семья не имеет себе равных». Отсюда и косвенные характеристики, сравнение то с древней сивиллой-пророчицей, с птицей: «маленькая цепкая рука», «серебряные пуговицы в форме птичьих лапок», «птичья рука сжимает ворот шубы», в ней есть что-то хищное, сильное.

Авторский голос проявляется, когда в форме хроники И. Ефимов описывает события военного лета 1471 года: жестокие казни изменников, стычки войск, зверства победителей, муки раненых, кровопролитные бои на Шелонь-реке, триумф победителей и подписание мирного договора. Такой подход становится прологом к авторскому комментарию, пояснению, толкованию произошедшего.

«Ведь если перемены, задуманные Марфой Борецкой, осуществятся, если новгородский архиепископ будет утверждаться не в православной Москве, а в католической Литве ⟨...⟩, это будет означать могучее усиление нашего влияния в государ-

стве, силу которого местные кощунники порой сравнивают с силой Всевышнего, восклицая в слепом самодовольстве: "Кто против Бога и Великого Новгорода"?!»

В итоге изображенная И. Ефимовым эпоха предстает перед нами как причудливое нагромождение событий, всегда случайных и всегда в массе своей катастрофических для личности, для человека, которого события эти касаются, задевают. Эпоха отражается во множестве покалеченных людских судеб, начиная от простых людей, жизни которых трагически обрывали войны, и заканчивая судьбами родственников великого князя, пострадавших из-за борьбы за Московский престол. Такова судьба углицкого князя Андрея – младшего брата великого князя Ивана, «арестованного (Андрея) заковали в цепи и посадили в кремлевскую темницу. В Углич был послан большой отряд с приказом арестовать сыновей Андрея. Углицкий удел был присоединен к Москве» (с. 285).

Многие моменты авантюрного времени управляются случаем, вмешательством иррациональных сил в человеческую жизнь. Стефан Златобрад пишет: «Как причудливо судьба играет нашими телами, перемещая их по земным просторам на сотни миль. Сначала оторвала у стариков Корниенковых дочь Людмилу, унесла ее в Псков. Потом схватила их самих и силой уволокла еще дальше от дочери – в Москву. И у нас с тобой: то перенесла тебя в Мемель, сократив вдвое расстояние, разделявшее нас. То снова увеличила его, отшвырнув меня из Пскова в ту же Москву» (с. 166).

Человек не управляет сам своими поступками, он как лист, гонимый ветром, мечется по жизни. Стефан пишет аббату Владиславу: «Если судьба когда-нибудь забросит Вас в Москву (…)» (с. 208). Он не подразумевает, что аббат может приехать сам, по собственному желанию.

Особую часть составляют описания чужого мира, в котором все «неопределенное, незнакомое, чужое, герои в нем – в первый раз, (…) социально-политические, бытовые и иные закономерности этого мира им чужды»[7]. С данной особенностью особенность авантюрного хронотопа мы встречаемся в первой части романа, когда герой еще не инициирован в русское общество, ему все не знакомо и чуждо. Во второй части романа картина меняется. Приехав на короткое время к сестре, герой уже не чувствует своей слиянности с ее миром.

Не менее важна для автора идея испытания героя. Он живет и действует в кризисную эпоху, (кризис может быть поли-

тический, культурный, нравственный). В исследуемом нами романе герой живет в эпоху становления Московского государства, оказывается участником событий, войн. «Мокрая жаба тревоги (...), что ждет меня впереди?» (с. 271)

Идея испытания неизбежно порождает противоречие между публично-риторическим единством образа героя с его чисто приватным содержанием. Постоянное желание героя выйти из гущи событий и заниматься книжным делом, жить тихой семейной жизнью. Например, описывая обстоятельства, предшествующие его вынужденному бегству из Москвы в 1487 году, Стефан пишет: «весь день у нас прошел в мирных занятиях. Я рубил капусту (...), чинил кадки (...), любовался на закат» (с. 272).

Но вот наступила ночь и пришел друг предупредить об опасности. Стиль и темп описания резко меняется: «Сердце у меня сжалось», «мрак ночи затекал мне в глаза, сливался с мраком в груди». Жена не раз уже, предчувствуя опасность, уговаривала бросить службу в Посольском приказе. Вот ее слова: «Нет у тебя тех зубов и когтей, какие нужны для дворцовой жизни. (...) Ты бы дома все переписывал и переводил. (...) То-то славно было бы, то-то душевно!». Таким образом для авантюрного хронотопа характерно соединение тем (мотивов, сюжетных ситуаций) общественной и частной жизни героя.

Повторяющиеся языковые единицы или ключевые слова, способствующие единению композиции в единое целое, представляют из себя отражение основных мотивов произведения, выступая как опорные слова. Поскольку основной мотив романа – мотив пути и странствия, понимаемый в трех различных смыслах: мотив физического пути, мотив пути к Богу (духовный путь), и мотив жизненного пути, то соответственно ключевыми словами текста являются слова: путь, дорога, корабль (спасения), Бог, дом.

Кроме исторических и личных событий, автор вводит рассуждения о проблемах веры. В романе Ефимова «Новгородский толмач» показана эволюция христианства – постепенное становление новой религии. Автор пишет о смешении христианских и языческих обычаев. Упоминаются следующие обычаи и обряды: праздник поминовения усопших, опахивание, изгнание домового, рукобитье, свадьба и множество других, в которых существует причудливое сочетание языческого и христианского мировоззрения.

Один из самых показательных в этом смысле обрядов – опахивание, «последнее средство, которое может остановить падеж скота» (с. 41). Мужчинам участвовать в опахивании запрещено, даже выходить на улицу нельзя. Он описан глазами Стафана, комментарии делает его хозяин Алольцев: «Впереди шла девица с иконой в руках. (Алольцев сказал, что эта икона изображает Святого Власия.) За ней следовали женщины с вениками, пучками соломы и сена. 〈...〉 Потом появилась старуха верхом на помеле, в одной рубахе, с распущенными волосами. Вокруг нее – бабы и девки с ухватами и кочергами, другие – с горшками и сковородами. Они вскоре начали скакать, вертеться, грохотать посудой. И тогда появилась обнаженная женщина с хомутом на шее, запряженная в соху».

В приведенном отрывке автор последовательно описывает все действия, производимые участниками обряда, их внешний вид, автор дает в скобках пояснения, конкретизирует события («Алольцев сказал, что это должна быть непременно вдова».) Повествовательная динамика в данном отрывке усиливается перечислением и использованием глаголов действия: начали скакать, вертеться, грохотать посудой, грохот и крики, стук. Передается состояние, вызываемое всеми этими действиями: «обезумевшая от страха дворовая собака».

Эмоциональный подъем людей, участвующих в совершении обряда раскрывается в обилии междометий и глаголов в повелительном наклонении («Ай! Ай! Секи, руби!»). Наличие большого количества различных деталей (портретных, пейзажных, интерьерных, символических, вещных, характерологических) делает текст объемным, образует емкую и достоверную картину, позволяет зафиксировать динамический характер через жест, речь, разнообразные действия.

Интересно, что в романе последовательно прослеживается становление новой веры, христианства. В частности, смешение христианства и язычества проявляется в обряде изгнания домового. Когда домовой стал досаждать хозяину, не давал спать, не стали помогать ни молебны, ни чудотворные иконы, решили использовать старинное средство. Как рассказывает герой. «На моих глазах вожатый водил дрессированного зверя из горницы в горницу, бормоча ему одному известные заговоры. У каждой двери он отрезал клочок медвежьей шерсти и сжигал его. В довершение сам хозяин лег животом на пол, и медведь осторожно и как-то нехотя прошел взад-вперед по его спине» (с. 108).

Далее следует и небольшое пояснение Стефана Златобрада: «таковы эти вероотступники: сегодня он заказывает за большие деньги житие святого, завтра позовет колдуна и с верой будет совершать языческие обряды» (с. 108). Две веры сходятся вместе, свидетельствуя о сложности принятия новой религии.

Подобные пояснения часто сопровождают текст писем Златобрада, обнаруживая его пристрастие к обобщению, которое было в свое время высмеяно его приемной матерью фрау Урсулой Копенбах. «Вспомнил, как Вы, дорогая матушка, иногда посмеивались над моей страстью сразу кидаться от отдельного к общему. 〈...〉 Так и теперь меня все время подмывает описывать Вам русских "вообще", как племя с такими-то нравами, обрядами, одеждой, обычаями. Ведь слово "вообще" дает нам соблазнительную иллюзию власти над хаосом и непредсказуемостью бытия» (с. 30).

Как отмечалось, некоторые проблемы отражаются через истории разных героев. В качестве примера приведем рассказ об отце Денисе. Он сильно отличается в лучшую сторону от большинства других, представленных в романе священнослужителей. Отец Денис не формалист, действительно радеет о каждом пришедшем к нему человеке; он великолепно образован, с умом подходит ко всем своим обязанностям; производит впечатление человека с иным, отличным от современников мышлением, уже не темным средневековым.

Показателен портрет отца Дениса, составленный Стефаном Златобрадом: «этот человек смотрит на мир и на тебя из окошка. Смотрит с большим интересом, с участием, с желанием понять, помочь. Чуть ли не прижимается порой щекой к стеклу, чтобы разглядеть получше, заглянуть за край рамы. Но остается при этом всегда внутри дома. Внутри дома своей души. Немного даже стыдится того, что он всегда – в укрытии. Сочувствует тем, кто снаружи – под ветром, дождем, морозом, жарой. Не понимает часто, почему люди не прячутся под его крышу, в его душевный приют. Готов пустить всех. Но того, что гонит людей наружу – под бурю и стужу и огонь, – понять не может» (с. 48).

Примечательно, что осмысливая свою судьбу, проблемы веры и своего места в сложившихся обстоятельствах, Стефан обращается к текстам таких своих предшественников, как путешественник Афанасий Никитин и даже вводит в текст обширные цитаты из его «Хождения за три моря». Основываясь на том, что Афанасий попадает в среду иноверцев, «жи-

вущих во мраке язычества» (с. 144), Стефан проводит параллель со своим путешествием. Его, как и Афанасия, мучит «печаль души, оторванной на чужбине от всех обрядов и таинств веры Христовой» (с. 145). Ведь его судьба во многом схожа с судьбой Никитина, восклицающего: «Пути не знаю, куда мне идти...» (с. 147).

Параллелизм их историй отражается и на текстовом уровне, когда герой констатирует: «странник этот был выведен из Индии и извилистым путем начал продвигаться на север. Ему удалось пересечь Персию и Грузию, выйти к берегу Черного моря, затем...» (с. 147). Фраза героя обрывается на середине наречием времени «затем», и далее следует короткая приписка, выделенная автором курсивом, в которой говорится буквально следующее: «Должен покинуть Псков немедленно. Не знаю, услышите ли Вы снова обо мне, не знаю удастся ли мне остаться в живых. Боже, за что?» (с. 147).

Обе истории, реального и вымышленного персонажа как бы накладываются друг на друга, история не завершена, «хождение» не дописано. В нашем случае рассказ обрывается модальными и риторическими конструкциями. Дальнейший путь героев неясен, остается только письмо к сыну. Вводится мотив судьбы, играющей человеческими судьбами.

Метафоризация мотива жизненного пути выражается в часто повторяющемся в романе образе корабля. Жизненный путь называется Стефаном «земным плаванием» (с. 204); он пишет, что Господь «послал нас почему-то плыть по земле». Тело человека сравнивается им с кораблем, а душа – с мореплавателем: «Как мореплаватель входит внутрь своего корабля, так наша душа входит в тело. И дальше пытается вести его сквозь житейские бури, огибая бурлящие водовороты страданий, грозные скалы страхов, темные туманы сомнений» (с. 204).

Образ корабля, спасающего от стихии и смерти, отсылает нас к древнейшему христианскому символу – Ноеву Ковчегу; в то же время устойчивый образ «житейских бурь», имеющий еще ветхозаветные корни, безусловно отсылает нас к образу корабля – церкви. И у И. Ефимова в романе мы встречаем это сравнение: «Тут и там стоят готовые к отплытию корабли – храмы, церкви, монастыри» (с. 122). И Владимирский собор в Киеве герой сравнивает с «кораблем, приплывшим из царства предков» (с. 170). Отсюда мы можем сделать вывод, что И. Ефимов использует образ моря, (стихии, по которой успешно перемещается корабль) для обозначения широ-

кого спектра понятий: времени, жизни, земли (в пространственном смысле).

Таким образом корабль-церковь, плывущий к Богу, спасает человека от гибели в житейском море. Стефан Златобрад пишет аббату Владиславу Ольгирдису: «Давайте расстанемся без гнева и поплывем дальше, каждый своим предназначенным путем, искать Господа в безбрежном Творении Его» (с. 162). Здесь появляется такая вариация мотива пути, как путь духовный, путь к Богу. Сам автор в личной переписке писал: «Только недавно я сам обратил внимание на то, что главный герой во всех трех романах – страстный богоискатель, устремленный к Свету Христианской веры».

Духовное путешествие для главного героя – это обретение самого себя в пространстве и во времени. Начальной точкой отсчета этого пути является отъезд Стефана из родного Любека. В дороге он встречается с «иноверцами», но в душе его еще нет места сомнению; он готов с мечом в руке крестить всех в католическую веру. Стефан пишет: «Я верю, что Господь поможет нам вырвать эти народы из бездны заблуждений, даже если для этого понадобится пустить в ход мечи» (с. 11).

Путь Стефана можно назвать путем сомнений и колебаний. Они не возникали сами по себе, основой для них служили происходящие вокруг Стефана события. Первым фактором, пошатнувшим в нем веру как таковую, стала война: «После того, что мне довелось пережить и увидеть в Новгороде этим летом, душа моя выгорела дотла и превратилась в чадящую головешку» (с. 77).

Он еще очень далек от попыток переосмысления веры. Первым зерном, порождающим сомнения, стала для Стефана книга, которую дал ему отец Денис («первый русский, который готов беседовать со мной – католиком – о вопросах веры» (с. 47), послание киевского митрополита Иоанна Второго Римскому Папе Клименту Третьему, «в котором митрополит разъясняет позицию православных (так вероотступники именуют себя) по шести спорным вопросам» (с. 47).

Герой теряет почву под ногами, он не понимает за что и зачем была послана эта война Богом. Появляется такая запись в дневнике: «“Господь карает вероотступников”, – скажет мне епископ Бертольд. А когда английские и французские католики сто лет назад резали друг друга, кого Ты карал? А когда даешь поганым туркам и прочим мусульманам губить и теснить христиан по всей Европе, на чьей Ты стороне?» (с. 85).

Итак, Стефан сомневается во всем: в вере, в позиции католицизма (в лице епископа Бертольда), в справедливости Бога. Но он продолжает искать истину и самого себя, свое место в этом мире: «Есть ли надежда, что и мне простишь Ты страшное богохульство мое и укроешь в длани Твоей измученную душу мою?» (с. 86).

В письмах к приемной матери он все еще пишет «мать, святая Римская церковь». При всей его склонности к сомнениям, он еще достаточно твердо стоит на позициях католичества; «сердце его замирало от восторга» при виде католического легата Антония, облаченного в пламенеющие одежды, он все еще радел в письмах к епископу о том, чтобы привести «вероотступников» под власть Римского престола.

В жизни героя происходит одно за другим несколько очень важных событий, спровоцировавших его отход от католицизма. Начинается она с появления его единоверца шантажиста Гюнтера Досвальда, который, несмотря на общую со Стефаном веру и общего хозяина, фактически ставит его перед выбором: предать или погибнуть. За этим следует известие о том, что отец его был тайным гуситом, еретиком. И на родине его, Стефана, ждет дознание инквизиции. Стефан в панике обращается за помощью к епископу Бертольду, но и тут его ждет неожиданный отказ. Епископ не считает нужным и возможным вмешательство, обрекая таким образом свое чадо на гибель либо физическую, либо духовную. Стефан восклицает: «А Вы, Ваше преосвященство!? (...) Вы ведь не сказали ему, что знаете Стефана Златобрада с детства? (...) Суть происшедшего проста: Вы не вступились за меня. (...) Путь на родину мне закрыт» (с. 134).

Таким образом, Стефан оказался без поддержки католического священника, без поддержки приемной матери, так как она ушла в монастырь. Практически все связи Стефана с его прошлым прервались. И единственным отдохновением для него стала православная семья Алольцевых и их друг священник отец Денис.

Сразу за письмом епископу Бертольду следует «эстонский дневник» который является как бы комментарием к письму. Стефан высказывает все то, что не мог написать епископу. Это очень важные, ключевые для понимания всего духовного пути героя записи о вере. Вот что мы читаем: «Вера – это вино, а религия, обряды – кубок. (...) Вера нас соединяет с Господом, недаром мы причащаемся вином. А религия – с отцами, с пред-

ками, с соплеменниками. Хорошо, когда и то, и другое могут жить в согласии. Но бывает, что приходится выбирать между новой верой и религией отцов своих» (с. 137).

Стефан приводит отрывок из своей беседы с Алольцевыми, выясняется, что «и среди их предков маячит темная тень ереси» (с. 137). Это придает сил Стефану, видящему, как они спокойно живут в любви друг ко другу, и делает их более близкими друг другу. Он пишет: «Они знают о ней (ереси), живут с ней, не осыпают память деда проклятьями» (с. 137). Так постепенно на двух чашах весов скапливаются аргументы за и против православия и католицизма. Что важнее для Бога «крепость кубка или вкус вина? Непримиримость в защите догматов или любовь к ближнему, который ищет других путей к Тебе?» (с. 137).

Идущий по пути к Богу герой оказывается на распутье: мотив выбора вплетается в мотив духовного пути. Что предпринять, каким путем идти? Кому поверить? Выбрать форму или содержание? В этой ситуации ему помог принять решение неожиданный поворот судьбы – письмо от рыцаря Тевтонского ордена, в котором содержался приказ: открыть ночью изнутри городские ворота и впустить войско, тем самым предательски погубив своих ближних (Алольцевых, отца Дениса и других). Выбор героя однозначен. Он не приемлет измены и бежит. И вот, самым близким человеком, которому он решается довериться становится отец Денис. «Что бы ни случилось, знаю, верю – то будет Твоя рука. Только дай! Даруй сил душе моей исполнить волю Твою» (с. 150). Стефан верит и надеется на Бога. Он полон решимости перенести все тяготы как испытание.

Автор не показывает сам переход героя в другую веру, крещение. Но предпосылки к этому очевидны. Во второй части романа Стефан предстает перед нами уже не сомневающимся и страдающим от этого молодым человеком, но убежденным в своем выборе мужем: «Я перешел в православие» (с. 157).

Если раньше он постоянно вопрошал Бога зачем посылается то или иное событие (войны, болезни), то теперь тверд в решении безропотно перенести все испытания: «Испытание! Есть ли в Библии хоть один пророк, который не произнес бы этого слова?» (с. 187). Мотив испытания проходит через весь роман. Это и испытание веры, и испытание любви.

В связи с мотивом испытания в романе появляется библейский образ Иова Многострадального. Стефан часто сравнивает себя с Иовом в состоянии богооставленности: «покрыт

грехом, как Иов струпьями» (с. 63); «вопию к Небесам, вопию к Тебе, как вопиял мученик Иов» (с. 85); «"Но Он знает путь мой; пусть испытает меня – выйду, как золото", – стенает Иов» (с. 187).

Стефан даже выписывает к себе в «эстонский дневник» цитаты из Библии, в которых пророки и апостолы говорят об испытании (Давид, Моисей, Соломон, Экклезиаст, Даниил, апостол Петр, апостол Павел). Стефан пишет: «Да – верю, знаю! Всю мою жизнь Ты испытывал меня и спасал, испытывал и спасал» (с. 187). Жизнь таким образом представляется Стефану чередой испытаний, направленных на его спасение. И он готов их стойко переносить.

В контексте истории Иова Стефан задается вопросом, от кого исходят эти испытания: «Дьявол смущает. Путает мысли. Сам? Или по приказу? Испытание. Соблазн. Испытание Иова. Восславит или проклянет Господа? Ведь Иов отрекся. Сказал: «Не хочу знать души моей». Но Господь оправдал его. Вот тайна!?? Господи, помоги» (с. 49). Иова испытывал сатана по попущению Божию, без него он не мог бы нанести Иову ни какого вреда. Для Стефана очень важно, кто посылает испытания, так как зная историю Иова, Стефан мог надеяться на то, что посылаются они не за грехи, не по его вине, но как бы для проверки на прочность.

Образ отца несколько реабилитировался в глазах Стефана, когда он понял, что отец прошел через посланное ему испытание. «Он (отец) тоже прошел через это испытание, когда в юности выбирал между новой верой и религией отцов. И хотел избавить меня от мучений такого выбора» (с. 137). Для самого героя с переходом в православие испытания веры не закончились.

Стефан постоянно чувствует присутствие Бога в своей жизни («Господь спасал от беды», «что Господь посылает тебе?», «Господи, что сбудется дальше?», «Господь послал мне свой знак»); одним из важнейших, ощутимых и доступных способов услышать Бога становится прочтение Священного Писания: «Священное Писание – это зов Господень» (с. 155). По духовному пути странника ведет зов Господень.

Герой часто обращается к Библии. И для подтверждения своих мыслей, и как к путеводителю по жизни, и в поиске ответов на свои вопросы: «Вчера открыл наугад Библию и начал читать. Это была глава 39-ая Книги Бытия – про Иосифа в доме Потифара. Зачем Ты шлешь мне такие предостереже-

ния?» (с. 114). Здесь Стефан обращается к древней христианской традиции – помолившись, открыть наугад Библию и первый стих, попавшийся на глаза, трактовать как ответ на свой вопрос.

Вернемся к его трактовке Священного Писания как зова Божия. «Летописи, хроники, жития христианских святых – это история путников, откликнувшихся на высокий зов, пустившихся в плавание через океан времени» (с. 155). Таким образом, христианские литературные произведения для него вторичны по отношению к Евангелию, так как они описывают путь праведников, услышавших зов Божий. Многострадальный Иов, с которым так часто сравнивает себя герой, услышал этот зов, он закончил свой путь примиренный с Богом, с жизнью и самим собой.

Так и Стефан в конце романа предстает перед нами примеренным с жизнью, услышавшим зов Господень: «Силен зов Господень в Московии, трудно устоять. И если суждено мне, по Его замыслу, лечь костьми в большой российский котлован – быть по сему» (с. 294).

Здесь мы видим новую для нас грань хронотопа пути: «Пропедевтика и дидактика нашла в пути хронотоп наследуемого опыта»[8]. Стефан Златобрад заканчивает свое последнее письмо, адресованное сыну, именно передачей опыта распознания зова Божия: «Для каждого из нас у Господа есть свой замысел. Как страшно не разгадать его, не откликнуться. ⟨...⟩ Господу нет нужды всегда являться перед нами неопалимой купиной, громом из тучи, кометой между звезд. Если захочет, Он заговорит с нами устами своих созданий – посылаемых нам людей. И мы узнаем, угадаем Его голос, Его зов по безотказной примете: вот по этому мгновенному счастливому сжатию сердца» (с. 294).

Стефан пишет как человек уже услышавший зов, нашедший свой путь и уверенно по нему идущий. Он сделал свой выбор и, как и его отец когда-то, хочет облегчить этот выбор своему сыну: «Надеюсь и верю, что ты вырастешь достойным мужем, и это письмо доплывет до тебя через океан времени. И может быть, – как знать? – прочитав его в момент трудного выбора, ты испытаешь такое же счастливое сжатие сердца и узнаешь, что Господь говорил с тобой устами – строчками – словами – твоего смиренного, любящего тебя отца. Аминь» (с. 294).

В заключительной части романа автор переплетает в рамках одного последнего абзаца основные мотивы романа: вре-

мени, надежды, судьбы, пути и выбора. Следует сказать, что роман на этом заканчивается, но очевидно, что жизненный путь героя продолжается, Стефан отправляется в новое путешествие. И напутствие к сыну становится своеобразным прологом. Отметим, что напутствие к сыну написано в форме обычного письма, а не наказа, как писались подобные древнерусские тексты

Как и основной текст, дневник содержит и личные сведения, и описания событий. Только послания к епископу содержат сухие факты и комментарии, определяясь форматом донесения. Все письма, и близким, и Ольгирдису несут в себе разную информацию, предназначаясь одному и тому же кругу заинтересованных лиц – европейцам, испытывающим интерес к событиям, происходящим на Руси. В письмах к матери и приемной сестре допускается личное эмоциональное отношение.

Практически сходное построение и личных посланий усиливает однородность структуры, говорит о четко выдерживаемой автором архитектонике. Смешанная форма послания и личного письма использована в письме к сыну, оно выполняет и функцию завещания, поскольку не требует немедленного прочтения.

Необходимо сказать также о графических выделениях, «которые обеспечивают выделение важнейших смыслов текста и активизируют внимание адресата»[9]. Эстонские дневники всегда выделяются автором курсивом. Это, во-первых, непроизвольно провоцирует читателя отнестись к ним, как к личным дневниковым записям, с тем же доверием; а во-вторых, отделяет визуально сами письма от дневников.

Другим значимым аспектом архитектоники литературоведы считают название романа. Это та область текста, в которой яснее всего проявляет себя сам автор произведения. Кроме того, название романа является сильной позицией текста, с помощью которой «автор подчеркивает наиболее значимые для понимания произведения элементы структуры и одновременно определяет основные смысловые вехи той или иной композиционной части (текста в целом)»[10].

Название романа достаточно ясное, оно обозначает роль главного героя и место, в котором разворачивается действие романа – «Новгородский толмач». Если заглянуть чуть глубже, становится очевидно, что тема толмачества оказывается одной из основных в романе, она звучит на различных уровнях текста. Она захватывает и читателя, который оказывает-

ся в наиболее сложной ситуации: с одной стороны, он что-то знает о данном историческом периоде (XV век), с другой – вынужден разбираться в хитросплетении интриг, событий, в сюжетных коллизиях, а главное – плутать в лабиринтах души главного героя.

Стефану Златобраду надлежит понять людей, среди которых он волею судеб оказался, адресатам его писем – понять самого Златобрада (сколько лет они его не видели, и как сильно он изменился за это время). Сам главный герой оказывается посредником, переводчиком для многих людей, помогает им понять друг друга. Стефан же пытается понять, услышать, распознать волю Божью относительно себя. Он надеется на то, что его письмо, отправленное с авансом в будущее будет правильно истолковано его сыном.

Что касается названий отдельных глав, то в них, как правило, озвучивается определенный этап фабулы романа. Глава, в которой герой приезжает в Новгород, называется «Прибытие»; та, в которой повествуется о военных действиях – «Война», о бегстве героя из Пскова – «Бегство». Таким образом, оглавление может служить как бы кратким содержанием романа.

К сильным позициям текста (кроме названий романа в целом, частей и глав) относятся также начало и конец произведения и отдельных его частей. Если говорить о романе в целом, то начинается он письмом к епископу Любекскому: «Ваше преосвященство, преподобный отец Бертольд! ⟨...⟩ Для меня, вашего преданного и послушного ученика ⟨...⟩» (с. 7). Завершается роман письмом к сыну, последние строчки которого звучат следующим образом: «⟨...⟩ Господь говорил с тобой устами – строчками – словами – твоего смиренного, любящего тебя отца» (с. 293).

В такой расстановке сильных позиций текста отражается контрастный или антитезный принцип построения образа главного героя. В начале романа, в обращении к епископу, Стефан предстает как послушный ученик, не обладающий собственным опытом и готовый внимать и впитывать в себя слова учителя. В конце романа мы видим героя, прошедшего тяжелую эволюцию, совершенно изменившегося. Он сам теперь выступает в роли учителя для своего юного сына. Более того, герой в начале характеризует себя как преданного и послушного, а в конце называет себя смиренным. Это человек, достойно прошедший свой жизненный путь от стадии ученичества и подражания до стадии обладания собственным знанием. Мож-

но сказать, что эти образы противопоставляются друг другу, они зеркальны (ученик – учитель).

Архитектоника романа свидетельствует и о его жанровой принадлежности. Поскольку «Новгородский толмач» – исторический роман, мы видим, что здесь единицы архитектоники организованы так, чтобы максимально раскрыть содержание текста, с заложенными в него авторскими замыслами. Одной из основных задач автора романа было, безусловно, показать читателю эпоху становления Московского государства изнутри, постепенно, глазами непосредственного участника событий.

Поэтому сначала автор делает героя чужаком, лазутчиком (так он и называет первую часть романа), а потом постепенно проводит героя через множественные испытания и инициирует его в русское общество, делает своим. Все это происходит постепенно, последовательно, на глазах у читателя, чему способствует наличие дневниковых записей главного героя, выделенных в тексте графически. Второй основной задачей автора было показать духовный путь главного героя-богоискателя. О достигнутом главным героем понимании своего предназначения, о обретенной вере свидетельствуют проанализированные нами сильные позиции текста и его ключевые слова (путь, дорога, Бог, корабль спасения).

В качестве сюжетной основы романа Л. Бородина «Царица смуты» взяты события, произошедшие в период Смутного времени, в 1613 году. Вместе с казачьим отрядом атамана Ивана Заруцкого, своего любовника, Марина Мнишек бежит на юг, к Астрахани. События воцарения на престол остались в прошлом, и автор сосредотачивается на драматической коллизии, описывая внутренние переживания человека, вознесенного на вершину власти и низвергнутого с престола, оказавшегося в положении изгнанника, изгоя. Одновременно показывается и судьба женщины, теряющей близких людей.

Внутреннее устройство романа традиционно: реальное событие становится основой для выстраивания авторского сюжета. Правда, заметим, что собственно исторические данные о Мнишек минимальны, многое писателю приходилось домысливать. Но историческая точность соблюдена через передачу психологии людей определенного времени, отношения описаны конкретно и отчасти даже натуралистично. Хотя и встречается некоторая гиперболизированность, когда автор начинает акцентировать внимание читателя на том факте, что земля, по которой перемещается Марина с войском, находится во власти

бесов, а бог иногда оказывается глух к ее просьбам о милосердии. Подобные отношения фиксируются автором через символ ночного неба.

Выстраивая повествование на основании личной истории, исторические события автор выводит в формате обрамляющего фона. Поэтому личное и биографическое начала органически сопрягаются:

«Все лето и всю ту приснопамятную осень, когда забывшие вражду русские ополчения осадили поляков в Кремле, выбили их оттуда, чем и завершили смуту на Руси, – все это время Олуфьев провалялся с гноящейся раной в полуразоренных покоях ушедшего под Москву боровского воеводы, где ухаживали за ним не без любовной корысти некрасивая, рыжая и конопатая воеводова племянница да еще приписанная к дому известная боровская ведьмица, большая искусница в деле врачевания». В воспоминаниях Олуфьева подаются и осада Сапегой Троицкого монастыря, и его пленение: «Изрубили его людей, самого пленили и доставили Сапеге в Дмитров, куда тот отступил от Троицкого монастыря по причине безуспешности осады сего бастиона православной веры».

Некоторые события поданы в виде записей, такова попытка ведения дневника Мариной:

«С лета семь тысяч сто двадцать второго мая в день семнадцатый пять стругов с казаками донскими, волжскими и черкасами вышли в Хвалынское море и северным берегом его направились к устью реки Яик и пришли на Яик мая в день двадцать первый к брошенному Яицкому городищу. Другим днем пошли вверх и на седьмой день пристали у Баксакова верховья, где нашли в нужде и разорении яицких казаков до полусотни с их атаманом Фомой Косым, непохотевшим идти под руку царя московского Михаила...» По повествованию разбросано множество временных, портретных, бытовых деталей:

«Хоть и не велика осадка у стругов, не более пяти-шести футов, если б с Баскакова казаков не взяли с собой, далеко б не ушли без лоцмана, реку знающего. Мели чередуются с пятнадцатифутовыми глубинами, порой через сотню взмахов весла – а течение такое же дикое и беспорядочное, как все вокруг, оттого на стругах нет обычного гама казачьего через сотню саженей смена весельщиков, а на рулевых веслах аж по четыре казака на весло».

Действующими лицами становятся как реальные, так и вымышленные персонажи. Упомянутый нами Олуфьев, олице-

творяющей авторские суждения о смуте («С кровью людской, со стенаниями повязана смута, с разбоем и воровством…»), соседствует с реальными персонажами – Сапегой, Заруцким, Скопиным. Одни герои упоминаются автором, другие проходят по всему повествованию, участвуя во внутреннем сюжете, связанном с главной героиней.

Основными приемами становятся воспоминания и несобственно-прямая речь. Хотя собственно авторские вкрапления пояснительного свойства нередки в повествовании, все же доминирует подача событий через высказывания героя. В высказываниях Марины вводится основной конфликт произведения, между верой и верностью. Отсюда и констатация драматического состояния героини, остро чувствующей свое одиночество: «Сейчас, до предела униженная и измученная, Марина не может представить такого состояния своей души, когда все прочие, исключая Романовых, будут прощены ею. Но так будет. Так надобно поступить, в том царская мудрость. Государственное дело нуждается в опытных головах. Позже, постепенно она высмотрит, подберет, приблизит к себе иных, подставит их в обучение к иудам-бородачам и одного за другим заменит, но и после замены счеты сводить не станет. Сами безвестно издохнут в своих имениях. Воспитание же сына поручит худородным, но верным, таким, как Олуфьев...»

Архаизация текста проводится за счет определенных оборотов: «надобно поступить, в том царская мудрость» (использована устаревшая лексика – «надобно», «худородно»), «счеты сводить не станет» («станет» вместо «будет»), «безвестно издохнут в своих имениях» (введено просторечное выражение).

События показаны и глазами боярина Олуфьева, причем, как и в речи Марины, они соединяются с авторским мировидением: «... И не мог он знать тогда, что за болезнью упущен им последний шанс выправить судьбу... И не к Марине надо б спешить по выздоровлении, а в Москву, потому как если уж Федору Иванычу Мстиславскому да Ивану Михалычу Воротынскому, Сигизмундовым приспешникам, полное прощение было оказано без укора позорящего, то и он, корысти в смуте не ищущий, не был бы местом обделен». Отмечена и реалия времени – порядок расположения бояр определял их социальное положение.

Используемое автором многоголосие помогает передать авторскую концепцию истории и личности, человеческой судьбы. Нередки обращения героев к богу как высшему мерилу по-

ступков людей. Часто чувства персонажей обнажаются в переломные моменты, перед лицом смерти, необходимости принятия решения. Так постепенно автором ставятся и другие проблемы, веры и власти, правды и предательства. И в целом через трагедию личности рассматривается трагедия государства, попавшего под власть Смуты.

Авторская философия реализуется через образ Смуты, который воспринимается автором широко, как некое свойство определенных исторических периодов. Она возникла как кризис веры и стала обобщением исторических, духовных, общественных и личностных явлений. Отсюда и многочисленные архетипы, выражающиеся через символы степи, реки и дома. Философская картина мира создается постепенно, используется, в частности, мотив пути: «Впереди Астрахань. Впереди дом и отдых. Дом временный и отдых временный...» временность, эфемерность обозначаются и через мираж, выглядящий как огромный пятисаженный дом, на самом деле являющийся ничем иным, как «завалом дерев неохватных».

Выстраивая пространственно-временную систему, автор подробно обозначает те места, через которые проходят герои. Конкретный план превращается в общий, когда Марина вспоминает Краков, Самбор, Днестр. Иногда повествование расширяется и с помощью снов героев. Фрагменты из писем Мнишек позволяют автору косвенно документализировать изложение, для этого он и стилизует повествование в разной повествовательной манере.

Примерно то же самое время рассматривается в трилогии Ю. Федорова (Юрий Иванович Федоров, р. 1931) «Борис Годунов» («Ложь», «Волки», «Предательство») с характерным подзаголовком «Смута». Символические названия и подзаголовок позволяют автору оттенить отдельные периоды рассматриваемого времени. Оно посвящено короткому, но динамичному периоду царствования Бориса Годунова.

Формально трилогия выстраивается традиционно, автор следует канве реально произошедших событий. Но, создавая свой текст в переломные девяностые годы XX века, он не мог отдать дань спокойному течению событий и предпочел повествовательной интонации более сложное устройство текста. Трилогия начинается с конкретного события, смерти Федора Иоанновича, последнего в роде Рюриковичей. Автор сразу вводит в действие, задавая основную интригу произведений – кто примет царскую корону и станет править Россией.

Конец последнего романа открытый, несмотря на символический образ пахаря, возрождающего пашню и риторическое заявление: «Все на Руси надо было начинать вновь, с борозды».

Подобное устройство и определяет организацию повествовательной парадигмы, собственно авторские описания немногочисленны, в основном даются в виде лирических отступлений. В них подчеркиваются отдельные события и создается общая атмосфера непростого времени междоусобиц. Встречаются и авторские рассуждения о власти (царской и духовной). Действие или состояние действующих лиц передаются через описания природы: «Ветер вновь ударил по вершинам высоких елей. Загудел тревожно» (мысли Василия Шуйского о будущем России, возможном преемнике Годунова).

Стремясь создать динамичное повествование, автор не перегружает текст внесюжетными элементами, распространенными в историческом романе пояснениями и справками, обычно необходимые сведения о прошлом даются по ходу повествования (в частности, показывается противостояние бояр, Романова, Шуйских, Мстиславского; передаются мысли некоторых действующих лиц, в первую очередь Бориса Годунова). Хотя действие постоянно перебрасывается в разные места страны, показывается и восприятие событий другими историческими лицами, отмечается отношение к происходящему Сигизмунда. Ряд событий предстают в снах и воспоминаниях (обычно истории боярских родов через рассуждения Бориса).

Традиционная для исторического повествования эпическая интонация соседствует с несобственно-прямой речью и риторическими конструкциями: «Но ведал Борис: достигнутое с великими трудами, многою кровью русских людей, страданиями, восторгами и болью может быть повернуто в прах». Таким образом автору удается создать динамичное, напряженное повествование, хотя детально он прорабатывает линии главных героев или персонажей, задействованных в исторической линии.

Характеристика Бориса Годунова дается достаточно подробно, как в фабульной основе, так и в авторских отступлениях, фиксируются и отдельные изменения персонажа: «У глаз правителя собрались морщины, веки опустились. Лицо застыло в неподвижности, но все же было видно по нездоровому румянцу, алевшему на щеках, что потаенные мысли тревожит Бориса и он взволнован и напряжен». Смерть царя описана в соответствии с обычаями времени, его причащают и постригают.

Среди других персонажей подробно прописываются близкие к царю люди (дядька Семен Никитич), бояре (Федор Романов) и представители разных слоев общества (стрелец Арсений Дятел; Игнатий, Степан, Иван трехпалый, которых пытались использовать бояре для распространения слухов о Годунове и потом избравшие мирные профессии или занявшиеся разбоем как последний из героев). Обычно их характеристика дается через несобственно-прямую речь: «Да и знал: оно и дальше у него житье волчье и крикнули бы только – засапожник выхватит из-за голенища и перед кровью не остановится. Будь даже та кровь царская».

Те персонажи, которые проходят через все повествование, наделяются множественными характеристиками. Кроме авторского описания, встречаются характеристики другими персонажами, через диалог, речь героев («Истинно Борис Федорович заступник», «Мстиславский – боров. Большой воевода, а на коне сидит, как собака на заборе», «Загребущий боярин»).

Несмотря на некоторую формульность, автор четко и последовательно воссоздает события времени, показывает расстановку на политической сцене. Фиксируя психологической состояние, изображает боярина Федора Романова во время коронации Годунова: «Умудренный опытом предков, годами наверху прожитой жизни, умный, цепкий, прозорливый боярин, холодея от тоски, угадывал – яма впереди, глухая, черная яма опалы. Лицо покрывалось испариной, шуба давила на плечи, дурнота подкатывала к горлу. Смертная испарина, шуба что дыбы хомут, дурнота как перед последним вздохом, когда уже поднят топор. Плохо было боярину. Тяжко ему было». Очевидно, что доминантными становятся слова состояния, сравнения, клишированность, инверсия, нейтральные эпитеты, сочетающиеся с существительными, несущими в себе оценку.

Датировка событий обычно проводится опосредованно, чаще всего как в летописях через смену времен года, упоминается февраль в Варшаве, холодные московские зимы. Упоминается множество событий: убийство царевича Дмитрия, отмена Юрьева дня и взятие «людей в крепость». Но некоторые, наиболее значительные даты фиксируются, например 17 февраля 1598 года (день коронации Годунова). Отметим и некоторую сценичность изображаемого, поставив в центр описание событие, автор тщательно расставляет участников действия, показывая их отношение к совершающемуся. Начинающаяся с описания ухода из жизни царя картинка передается и автор-

скими репликами. После ввода: «На колокольню Чудова монастыря полез по обмерзшим ступеням звонарь. Колокольня была стара. В кладке сияли дыры. Ветер гулял по стенам, опасно гудел, тревожил» следует несколько ремарок, говорящих о состоянии звонаря и косвенно указывающих на общую атмосферу накануне междуцарствия: «хватался красными, замерзшими руками за обледенелые перильца», «и ревели, ревели стылые колокола».

Документальная точность проявляется в воссоздании быта и нравов времени. Особенности мышления передаются через свойственные периоду веру в знамения, предсказания юродивого, разнообразные слухи. Диалоги обычно архаизируются, используется встречается разговорная лексика: «А черт его знает, убиенный ли он или сам на нож приткнулся! Кто там был! Ты, дядя!» Автор изображает и как обращаются с противниками власти, распространяющие ложные слухи о правителе подвергаются пыткам: «В подвале пахло кислым, и надо думать, не капустой. Настораживающий запашок, нехорошо становилось от него под сердцем. Как кровь пахнет, знал на Москве всякий». Доминируют обороты: «люди сказывают», «у нас на слободе». Обычно ситуация обсуждается не через сухое перечисление, а в диалогах, внутренних монологах. Так создается повествовательная динамика.

Воссоздаются также обычаи и обряды, уклад жизни. Характеристика стрельца Андрея Дятла, одного из второстепенных персонажей, активно участвующих в действии, позволяет понять привычки данного сословия, рассказывается не только о его службе, но и женитьбе. Опосредованно вводится история мастеровых на Руси, повествуется о жителях Таганской слободы: «Тесть был мастеровым — ковал таганы. Всем ведомо: на Таганке таганы не сыщешь лучше. В огне не горят, служат век. Здесь мастера знали секрет». Или о еде: «Ухватил щепоть, сунул в рот, жевал с хрустом. Капуста была хороша, с ледком. Веселила рот».

Обычная для исторического текста стилизация осуществляется несколькими способами. Используются пословицы и поговорки: «Так что времени Игнашке на житье под солнцем оставлено было чуть более длины короткого воробьиного носа». «Не на конях скажем, аль горит ретивое?» «Пора придет, и водочка подойдет!» «Высоко запрыгиваешь, неосторожно говоришь». «Коли поймали ворону в сеть, попытают, не станет ли она петь».

Типичная архаизация проводится опосредованно, обычно значение тех или понятий (деталей одежды, быта) ясно из контекста: служилые кафтаны, домашний овчинный телогрей, тягиляи – рвань. Следует отметить точность деталей: оловянный стаканчик, непочатая четверть, полог ложа. Упоминается множество должностей: нунций, канцлер, гонец, патриарх, воевода.

Конспективное изложение судеб отдельных героев (Ивана трехпалого) формально должны были создать общий фон трилогии и усилить его документальную составляющую. Но, к сожалению, речь идет о констатациях, но не полноценных характеристиках. Отсюда и такие пассажи: «Царицу Марию и Федора Годунова задушили. Царицу Ксению оставили в живых, предназначая в наложницы Гришке». «Смута страшными, черными крыльями накрывала Москву, да и всю державу российскую».

Некоторая нарочитость драматизации действия проявляется и в авторской реплике, когда указывается, что во время коронации стоит юноша в скромной одежде – Григорий Отрепьев. Несколько шокирует и натурализм. Но суровое время отражается точно: «Царицу Марию и Федора Годунова задушили. Царевню Ксению оставили в живых, предназначая в наложницы Гришке».

Авторские оценки и выводы традиционны для исторического повествования: они проявляются в собственно описаниях, отдельных репликах и небольших комментариях. Встречаются и метафорические образы-символы: «Смута страшными, черными крыльями накрывала Москву, да и всю державу российскую».

Одной из популярных тем, привлекших внимание современных авторов, становится история «смутного времени» и в частности русского раскола. Пожалуй, наиболее капитальным обращением к данному периоду можно считать трилогию В.Личутина «Раскол», состоящую из романов «Венчание на царство» (1990), «Крестный путь» (1993–1994) и «Вознесение» (1996). Трилогия построена по традиционной модели, объединяющей истории главных героев и авторский рассказ о событиях прошлого. Структурообразующая схема представляет собой параллельное повествование о двух персонажах – патриархе Никоне и протопопе Аввакуме. Главным героем романа является Никон, Повествование начинается с рассказа о его юности, а дальнейшая судьба прослежена практически по дням до его низложения. Роман завершается сценой сожжения

протопопа Аввакума. Узловые события в жизни героев точно фиксируют хронологические рамки повествования – 13 августа 7147 (1639) года (переход Никона в Кожеозерский монастырь) – 14 апреля 1682 г. (сожжение Аввакума).

Перед читателем развертывается многофигурная панорама «бунташного» XVII века. Своеобразной путеводной нитью для читателя становится история поморской семьи Ванюковых. Им посвящает писатель и отдельные главы, и краткие упоминания в конце каждой книги романа. Из отдельных эпизодов постепенно составляется судьба Любима Ванюкова, ставшего государевым стремянным и в конце концов ушедшего «с ватажкой» в глубины Сибири.

Помимо биографий Никона и Аввакума писатель вводит в роман рассказы о ряде исторических лиц – царе Алексее Михайловиче, боярыне Федосье Морозовой, Иване Неронове. Они восстанавливаются с документальной точностью, на основе цитат и пересказа исторических документов, например монастырских хроник и литературных памятников (сочинений П. Алеппского, жития Ивана Неронова в одноименных главах первой книги или жития Елеазара Анзерского в зачине). Иногда цитата из хроники задает тональность последующей главы. Открывающие главу рассказ об Арсении Греке и цитата из П. Алеппского введены для пояснений поступков Никона и корреспондируют с его диалогом с царем.

Особый ряд – фольклорные тексты. Они являются своеобразным камертоном, определяющим звучание авторского слова. Личутин цитирует духовные стихи, песни, молитвы, заговоры, старообрядческие песнопения. Пословицы и поговорки включаются как в речь автора, так и отдельных персонажей.

Авторская позиция сформулирована в зачине к роману и ряде вступлений к отдельным главам. Зачин построен как традиционное самоуничижение, на риторических конструкциях (вопросах и восклицаниях), перемежающихся с реминисценциями, основанными на воспоминаниях детства. Свою задачу автор видит в достижении равновесия, баланса между светлым и темным духом. Автор постоянно присутствует в повествовании, но степень его отстраненности различна – от позиции летописца, наблюдающего за происходящим с необозримой высоты, до свидетеля сокровенных переживаний и дум своих героев.

Отдельную часть романа составляют авторские отступления. В некоторых из них содержится пространный комментарий к происходящему, в других автор пытается ответить на

ключевые для него вопросы. Например, отступление об иконах, построенное на скрытых цитатах из сочинений Г. Флоровского и Л. Успенского, стилизованных под прозу И. Шмелева, посвящено ответу на вопрос: возможно ли, чтобы четыре предерзких протопопа замутили Русь? Показательно, что язык всех отступлений практически лишен архаизации и контрастирует с основным повествованием.

Язык романа насыщен архаизмами и диалектизмами, причем автор не всегда чувствует разницу между ними. Речь героев насыщена диалектной лексикой независимо от места действия и положения персонажа. В частности, и царь, и простой крестьянин говорят у него одном языком. Автор допускает и некоторые неточности, например, считает, что астрологическая книга «Шестокрыл» содержит «шабашную песню ведьм на Лысой горе». На самом деле «Шестокрыл» представляет собой рукопись астрологического содержания. Как и другие «отреченные книги», она была хорошо известна на Руси и переписывалась в составе различных сборников.

Анализ произведений, посвященных смутному времени, показывает, что политическая интрига не может становиться доминантным структурообразующим приемом, поскольку она способна проявляться не в сюжетной, а в конфликтной динамике. Для создания напряженного сюжета писателям приходиться оживлять повествование, вводя авантюрную или романтическую линии.

Альтернативная история: жанровые парадигмы, трансформации идей, языковая игра

Отметим, что важным фактором свойственной современной литературе модификации форм является изменение классической модели авторства, проявляющееся в частности, в возвращении архаических жанров. Художественный мир произведения создается посредством регенерации сюжетных архетипов, возвращение к истоками самого романного жанра – к летописи, агиографии, анекдоту, притче, сказке, мифу. Востребованность мифологического дискурса мотивируется и тем, что он позволяет вписать в современность «вечные» характеры и проблемы, в результате чего и самое злободневное оборачивается вечностью.

Первоочередной задачей стало определение корпуса произведений. Потребовалось описание и систематизация тек-

стов, а также выявление жанровой парадигмы многочисленных серий, выходящих в различных издательствах: «Библиотека исторического романа», «История в лицах», «Россия в документах», «Владигор».

Оказалось, что в большинстве случаев речь идет об издательских проектах, а не о качественных художественных текстах. Таковым является, например, проект типа «Владигор» издательства «Азбука». Он состоит из произведений отдельных авторов, объединенных общим героем и сквозными сюжетными мотивами.

Вторую группу текстов составляют циклы произведений М. Семеновой, А. Карпущенко, С. Махотина, А. Белянина.

Насколько целесообразно объединение текстов перечисленных, авторов, способствовала ли авторская рефлексия исторической реконструкции, мы выясним в ходе конкретного анализа. Вначале ограничимся несколькими предварительными замечаниями. Обычно подобные произведения появляются на переломе, когда возникает потребность объяснения происходящих событий, формулировании национальной идеи, и выработки некоей альтернативы, например модели идеального государства[11]. Писатели предпринимают своеобразный творческий поиск, предлагая собственную версию истории, реализуя ее в фантастическом направлении, условно определяемом как «альтернативная история».

Как считает А. Коваленко, «новая литература 90-х годов, обращавшаяся к историческим темам, отказывалась от изображения прошлого с позиций историзма, с позиций рационального понимания движения истории. Утратившая ориентацию мысль искала опору в казавшейся абсурдной действительности и находила ее в исторической метафоре, то есть некой схеме, объяснявшей мир с помощью сюжета и иносказательных образов»[12].

В качестве примера приведем роман Дм. Быкова «ЖД» (2006), вызвавший неоднозначную оценку в критике[13]. Предметом изображения автора стали отношения между двумя племенами, формально группами людей, олицетворяющими хазар и варягов. Авторская концепция государства основана на разных теориях, оставляя за собой право на окончательное мнение, он доверяет разговор о ней нескольким героям.

Чаще всего точка зрения выражается в форме несобственно-прямой речи: «во время русского детства эта земля была ее собственной», теперь же она находится «при последних судо-

рогах империи». Причина проста, страна находится в состоянии нескончаемой войны, с описания взятия деревни начинается действие, звучит и косвенная авторская оценка: «Дегунино брали двенадцатый раз, у каждого давно была баба» (с. 11).

Дискурсивные отношения и позволяют сделать вывод, что писатель не придерживается конкретной точки зрения, выбор остается за читателем. Хотя неявные признаки присутствия автора (через организацию материала) говорят о доминирующей в его творчестве демократической традиции.

Непосредственный ввод в действие, множественные сюжетные линии, любовный конфликт, мистическое начало, разнообразные вставные истории, дискурсное многоголосие на первый взгляд должны обеспечить повествованию динамику. На самом деле создаваемое впечатление разнородного текста переключает внимание читателя на откровенно выраженную авторскую концепцию, что не приводит к философским обобщениям и созданию эпической структуры, как обычно бывает в столь многокомпонентном произведении.

Центральная мысль связана с объяснением, что военное мышление пронизало сознание всех героев. Даже беременность рассматривается как дезертирство (отношения Жени и Волохова) или рождение будущего антихриста, который обязательно разрушит мир (связь Анны и Алексея Бородина). Во время любовных встреч герои, не переставая, говорят о противостоянии и господстве одной нации над другой: «Никакая власть над миром не может быть самоценна, всякое племя несло захваченным народам некую истину и рисовало ту послезахватную картину мира, в которой есть место и колонизируемому племени» (с. 380). Обозначим другой способ выражения речи героя, также дискурсного свойства.

Основное действие происходит в недалеком будущем, находящейся в состоянии войны, где также озабочены созданием особой железной дороги: «Они пустят по ней вечные поезда, почти без интервала. Это будет как бы один замкнутый поезд по всему маршруту. А внутри пространства, по границам которого бегает такой поезд, возникают токи Максвелла... После этого у всех, кто здесь живет, отрубятся последние мозги и с людьми окончательно можно будет делать что угодно. Они хотят, чтобы история вечно шла по кругу... Весь мир погибнет, а эти останутся» (с. 373).

Литературные аллюзии – своеобразная визитная карточка Дм. Быкова. Скрытая отсылка к Е. Замятину позволила от-

нести его произведение к антиутопии. Образ поезда входит в мифологемы «литературы коммунистической формации», встречается в соцарте, у предшественников Дм. Быкова, также склонных к контаминации, созданию аллюзивных текстов («Желтая стрела» В. Пелевина (1997), «Школа для дураков» С. Соколова (1976).

В самом названии «ЖД» содержится скрытый намек на классические тексты. Подзаголовок становится прологом к перекличкам с Н. Некрасовым, проблема «кому и как живется на Руси» – одна из центральных, она решается и через мотив странничества, и описание необычных людей, зовущихся «Васьками» и выполняющими функцию домашних животных.

Национальная идея видна в заголовке «ЖД», раскрываемого и самим автором, и героями неоднозначно. В разговоре Волохова и Эверштейна речь идет о происхождении земли русской, упоминаются летописи, почвенники, произведения Б. Пастернака, В. Набокова, А. Солженицына. Множественные отсылки приводят к появлению альтернативной истории, которую и излагает герой, рассуждающий о том, кто является титульной нацией и на самом ли деле русы были коренным населением. Правда, словесное многословие с трудом позволяет выявить суть концепции. Вероятно, поэтому Дм. Быков неоднократно к ней возвращается на разных уровнях и в рассуждениях других героев.

Описания некоего государства, имеющего реальное сходство с той страной, где живет автор, оказалась плодотворной. Для реализации авторского замысла используются разные форматы: фэнтези, альтернативной истории (разновидности фантастического направления), юмористической фантастики, ретродетектива, футурологического детектива, авантюрно-приключенческой модели, антиутопии[14].

Равнозначными становятся разные основы – мифологическая, фольклорная и литературная, из них и выстраивается текст. Налицо и авторское переложение исторических данных, введение исторических допущений, создание возможностей появления игровой ситуации, когда повествование образуется из отдельных блоков и соединяется с помощью монтажа (текст уже заранее как бы переводится в формат кинопродукции).

Очевидно, что история становится своеобразной сценической площадкой, где разыгрываются определенные ситуации и выводятся значимые для автора рассуждения. В ряде

случаев речь идет о псевдоистории, авторских или издательских проектах, где приключения героев забавляют и развлекают читателей. Отсюда и манипулирование историческими фигурами, отводящимися на задний план и выполняющими номинативную функцию, обозначая формально время действия. Часто появляются фигуры идеального правителя, справедливого царя, вершителя судеб. Тогда возникают условные древнерусские (славянские) миры.

К чему приводят авторские варианты истории? В случае точного фиксирования бытовой составляющей с помощью разнообразных деталей и имитации языковых особенностей удается создать альтернативную историческую действительность, выбор и устройство которых зависят от авторского замысла. Особую реальность, созданную с помощью логической дедукции, поэтому создаваемый мир так похож на конкретный мир. «Альтернативный» предполагает описание варианта возможного развития события в разнообразной оболочке (древнерусской, славянской, средневековой или футурологической) и скрытую оценку произошедшего.

Когда читатель уводится в иной мир, он начинает жить по вымышленным законам, теряет чувство связи с современностью. Своеобразные сказки для взрослых становятся своего рода наркотиком, только словесным. В отличие от предвидческих текстов прошлого в современных текстах не наблюдается исторического ясновидения, когда созданная в основанных на фантастическом допущении текстах реальность проецируется в прошлое и позволяет его оценивать.

Сегодня конкретные отношения заменяются придуманными, и особое значение приобретает кодированность, когда описываемое становится понятным для читателей определенной группы. Одновременно начинается манипулирование сознанием. Оказывается возможным наполнить произведениями необходимыми идеями, например, вывести образ совершенного героя, способного преодолевать любые трудности. Получается, что для выполнения задачи не требуется приложить никаких усилий. Вводится и мистическое начало, порождающее у читателей чувство неуверенности и даже страха. Таким образом и осуществляется программирование читателя.

Оно усиливается и клишированностью не только ситуаций и атрибутики, но и языка. Получается, что исторические события образуют, рамочную композицию, указывая на время действия, но не более этого. Жанр криптоистории предполагает неизмен-

ность событий, отсюда повторяемость ситуации, чаще предметом изображения становятся так называемые ключевые моменты истории. Но на самом деле наиболее зрелищные, связанные с воцарением правителей, эпическими сражениями, династическими браками. Автору же предоставляется возможность трактовать события так, как он хочет. Поэтому так разнообразны используемые формы. Позиция писателя обуславливает как позитивную интонацию (введение гуманистического и христианского пафоса), так и использование откровенно иронической тональности как одного из способов оценки.

В настоящей статье рассматриваются тексты, которые формально следует отнести к разным жанровым модификациям: антиутопии, фантастике (юмористической, фэнтези, альтернативному роману), квазисторическому роману. Они объединяются общей тенденцией: стремлением авторов создать некий мир, условную реальность, заключающими в себе идею некоего славянского сообщества. Хотя задача не всегда реализуется, она, тем не менее, ставится, что и приводит к появлению придуманной автором действительности.

Жанровая парадигма трудно вычленяется, поскольку в ряде случаев произведения представляют своеобразное соединение мифологической и реалистической составляющей, отсюда и разнообразие определений, даваемых критиками, например, «юмористическая фантастика» или альтернативный роман.

Постараемся доказать высказанные нами предварительные рассуждения в ходе конкретного анализа, последовательно рассмотрев отдельные формы. Во-вторых, покажем своеобразие созданных авторами в разных формах альтернативных миров на основе исторического допущения.

Одной из продуктивных моделей стала антиутопия, видоизменившаяся в связи с использованием и фантастического допущения, в результате получился сплав истории, футурологического и политического романов.

Публикация антиутопий всегда диктуется конкретными причинами. Как и исторические романы, они появляются в острые напряженные моменты истории, позволяя прогнозировать будущее и прояснять настоящее. Иногда антиутопии становятся и версией авторского понимания событий, где представляется своя версия государства и дается альтернативный вариант развития событий. Другая возможность связана с использованием реалий прошлого для выстраива-

ния той модели будущего, которая, по мнению автора, наступила или наступит.

Роман Т. Толстой «Кысь» (2000), по признанию автора, задумывался лет 10–15 тому назад. Его следует воспринимать как своеобразный переходный мостик к последующим текстам, в нем отразились особенности как классической, так и современной антиутопии (конечно, в тех или иных конкретных проявлениях).

К антиутопии роман относят большинство критиков, хотя перед нами явно контаминационная форма, где соединяются элементы древнерусской повести, советского бытового романа и фантастического произведения. Доминантной основой для автора становится мифопоэтическая составляющая, образующая интертекстовое поле романа. Мифологизируется не только миф о сотворении земли (космогонический), но и советская реальность (брежневские времена).

Как и в задуманной в те же годы трилогии М. Успенского «Приключения Жихаря»: «Там, где нас нет» (1995), «Время оно» (1997) и «Кого за смертью посылать» (1998), Т. Толстая использует условно-мифологическую ситуацию как для выражения чувства ностальгии по прошлому, так и для передачи резко критического отношения к ней. И тогда постепенно складывается мифопоэтическая действительность, обращенная с одной стороны в современность, с другой — повернутая в придуманную автором реальность, где находится место естественным и конкретным чувствам ее героев.

В первом абзаце своего текста писательница почти дословно воспроизводит начало романа А. Толстого «Петр Первый». Переклички с текстами предшественника имеют для нее принципиальное значение, отмечаются в некоторых рассказах о детстве, где она использует романтическую тональность для создания мира детства (косвенные отсылки к «Детству Никиты»).

Используемый автором парафраз, отсылки к А. Толстому, который за описаниями Москвы, застенков, дворцового разгула в романе скрывал действительность конца 1930-х годов, позволяет автору за реалиями «древней Руси», воскресить также отдаленные времена, но спрятать за ними описание России своего времени.

Правда, Т. Толстая отходит от прямых параллелей, используя аллюзивные и реминисцентные связи, сочетая элементы как реалистической, то и модернистской эстетики,

воспринимая всех предшественников как своеобразный пратекст, который и становится общим игровым полем произведения. Стилизация позволяет автору также разъединить авторскую речь и слова персонажей, хотя в авторских описаниях чаще используется несобственно-прямая речь. Таким образом, она сохраняет позицию иронического повествователя, отчасти наблюдателя, организующего действие. В современном тексте обычно несобственно-прямая речь полностью относится к герою.

Сюжетно роман построен как фантастический рассказ о жизни людей после Взрыва, разрушившего их традиционный мир. На самом деле создается авторский миф о современности времен застоя, к которому нас постоянно возвращают разнообразные аллюзии и реминисценции, портретные и вещественные детали: «На пепелище, вцепившись обеими руками в кудлатые волосы, бродил Лев Львович, из диссидентов, разыскивая что-то в траве, которой не было». «А вот это душок!... Это попахивает газетой "Завтра"!» Как обычно, Т. Толстая категорична и даже резка в своих оценках.

В своих рассказах, предшествующих по времени роману, писательница использовала мифологическую составляющую, создавая образ золотого рая в историях о детстве, обозначая особенный мир, заново открываемый с помощью наивно созерцательного взгляда ребенка.

Теперь речь идет о безвозвратно ушедшем прошлом, которое воспринимается как своеобразный Золотой век, который помнят только некоторые старожилы, как и мать главного героя, прожившая двести тридцать лет и три года (в основе характеристики персонажа гипербола и семантика числа).

Далее описываются люди, обладающие тем или иным дефектом или Последствиями после взрыва: «У кого руки словно зеленой мукой обметаны, будто он в хлебеде рылся, у кого жабры; у кого гребень петушиный али еще что». Отсюда и стремление главного героя создать свой «книжный мир», куда бы он смог уйти от той реальности, которая недружелюбна к нему: «Я сейчас пойду, я побегу домой, в кроватку, в налёжанное тепло, к книжечкам моим ненаглядным, к книжечкам, где дороги, кони, острова, разговоры, едет с санками, веранды с цветными стеклами, красавицы с чистыми волосами, птицы с чистыми глазами!» «И – туда... В книжку...» (с. 45)

Все мечты героя связаны с книгой, он стремится достать и прочитать как можно больше книг, найти те, что спрятаны и

хранятся в неподобающих условиях. Неоднократное упоминание книги как мерила всех ценностей служит косвенным намеком, автор указывает на возможное просветление. Скрытая аллюзия с Библией видна и в своеобразном гимне книге: «Ты, Книга, чистое мое, светлое мое, золото певучее, обещание, мечта, зов дальний. Ты, Книга! Ты одна не обманешь, не ударишь, не обидишь, не покинешь!» (с. 46).

Налицо явная перекличка и с литературными утопиями, например, с романом Р. Бредбери «451 по Фаренгейту». Правда, в отличие от предшественника в романе Т. Толстой памятники старой культуры не уничтожаются, а собираются в особые хранилища. Вместо книг используются рукописи, автором которых объявляет себя диктатор, Хранитель чистоты – Главный санитар, изымающий книги, которые находят или приобретают жители.

Очевидны скрытые отсылки и к роману-антиутопии Е. Замятина «Мы», где упоминается Благодетель. Он также становится для автора своеобразным пратекстом. Из многочисленных источников на основе аллюзии Т. Толстая создает новую реальность, построенную уже не на сопоставлении разновременных рядов, а на их перекрещивании.

По структуре роман Т. Толстой представляет собой сложное образование, в котором соединяются элементы притчи, сказки, былички, утопической легенды, сатирического произведения. Параллельно раскрываются два плана: один обозначает жизнь героя по имени Бенедикт (сатирический роман в форме жизнеописания), во втором представлены события метафорического мира (соединяются фольклорные структуры, притча, сказка, быличка).

Одно и то же явление рассматривается автором в двух разных семантических рядах, отсюда и разнообразные мифологемы: временные (красные сани – сравним «черный воронок»), эпические (бляшки вместо денег), исторические (склады, на которых распределяют товар), столовые избы, где герои получают «государственную еду».

«Древнее прошлое» воспринимается и как временная метафора, после Взрыва, произошедшего двести лет назад, люди оказались в положении средневекового человека, не обремененного благами цивилизации и теперь заново создающими и колесо, и письменность, и даже коромысло. Фиксируется и отношение к огню как у первобытных людей, это «тайна», за которой присматривает Главный истопник.

Естественно, что одни вспоминают о том времени, когда жили иначе, другие мечтают заполучить власть, «вот бы и мне сани, да шубу, да...» Похожие эсхатологические настроения находим в фантастических текстах, выстроенных на предположении, что же случится с человечеством в случае атомного взрыва.

Одновременно обозначаются отношения, при виде «красных саней», на которых мурзы перемещаются: «И вот ты как есть, тулуп ли на тебе, зипун ли, летом рубаха, – бросишься так-то в сторону, с сугроб али в придорожную грязь, голову руками закроешь, сожмешься: господи пронеси!.. Обереги!» (с. 69).

Возникает вопрос, удается ли при этом сказать нечто свое, отличное, иначе говоря, создать свой мир, легко узнаваемый и проецируемый на настоящее?

Каждая реалия по мере движения повествования укрупняется, становится символом, несущим отпечаток авторской иронии, выступая как архетип времени (брежневской эпохи). Аллюзивные ряды более резко и отчетливо выражают мнение автора о людском невежестве, о службе государевой, о культуре. Они появляются в виде осколков, припоминаний. Комбинация, параллельное прочтение различных мифологических источников в едином мире художественного произведения и создают специфический эффект синкретизма.

Практически сразу же вводя в действие, автор выстраивает повествование напряженно и динамично, последовательно перемещаясь по условному пространству, на что указывают и названия глав, обозначаемых по алфавитному принципу: «Аз», «Буки», «Веди». В условном авторском мире живут разнообразные существа, как люди, так и мифологические существа (Кысь, птица Паулин, черный заяц)[15]. Граница между ними подвижна, не случайно героя обзывают «кысью», да и он сам чувствует, что легко превращается во сне: «Разве не бродят в тебе ночные крики, глуховатое вечернее бормоталово, свежий утренний визг?».

Сознательное растворение человека в мире природы также отражает авторскую концепцию, нацеленную на создание некоего условного природного мира, он выстраивается как «древний», отсюда и «псевдорусский язык», с помощью которого выстраивается, например, такое описание: «Хорошо с утра на торжище! Лепота». «Всякому торговать охота. Всякий свою мену тащит. Вон ряды с моченьями и соленьями: весь прила-

вок уставлен бочками, крынками, жбанами, ходи да пробуй, но много не хватай, не то по шеям накладут» (с. 39).

Обилие разговорных, просторечных слов, архаизмов и языковых неправильностей буквально пронизывает текстовое пространство романа: «Вот те», «дак понял», «талан» («талант»), «нетути», «али», «неча». Имитируется и высокая, книжная и церковная лексика: «споспешествует», «не нами заведено», «ладить не смей». Риторические конструкции также создают «старинный» стиль: «...Как же нет? А чем же говоришь, чем плачешь, какими словами боишься, какими криками кричишь во сне?».

Отмечаются явные переклички с «житиями», например в формуле уничижения: «Чем мне, Господи, бедному и уста мои отверзать? Чем мне тебе, свету и хвалу воздати, а умене в устех и языка нет» (ср. Епифаний, Житие, с. 328). Вместо передачи психологического состояния на него указывается риторическими конструкциями.

Приведем примеры авторских парафразировок на основе известных присловий и поговорок: «Ишь ты какой борзой», «Сосед – это ведь дело не просто, это не всякий-який, не прохожий, не калика перехожий. Сосед человеку даден, чтоб сердце ему тяжелить, разум мутить, нрав распалять».

Языковое разнообразие объясняется контаминационным характером произведения, в котором соединяются элементы притчи, сказки, былички, утопической легенды, сатирического произведения. С их помощью образуются три переплетенных между собой пласта: древнерусский, советский и фантастический.

Первый необходим автору, чтобы последовательно воссоздать историческую обстановку, для чего выстраивается последовательный ряд исторических и псевдоисторических деталей: «червыри», «хоромы», «черные избы», «зипун». Он обозначается и через описания пейзажей, выведенных подчеркнуто реалистично: «Снега лежат белые и важные. Небо синеет, высоченные клели стоят – не шелохнутся».

Гротескная деталь «клели» резко меняет тональность, буквально озадачивая читателя неожиданным переходом: «Только черные зайцы с верхушки на верхушку перепархивают». Далее следует подробное руководство: «Если мясо черного зайца как следует вымочить, да проварить в семи водах, да на недельку-другую на солнышко выставить, да упарить в печи, – оно, глядишь и не ядовитое» (с. 4).

Советский план выглядит как своеобразное допущение, выстраиваемое на антитезе, она обозначается через речесловие матушки и Никиты Ивановича. «Говорит, до Взрыва все иначе было. Придешь, говорит, в МОГОЗИН – берешь что хочешь, а не понравится – и нос воротишь...» «Ну, что, ну, нейдодермит. Мышей меньше есть надо. Само отвалится. Не чешите» (с. 25).

Третий выстраивается с помощью элементов в виде жанровых включений: переложений сказок (о колобке), заговоров («на четыре угла, на четыре двора, с – под моря зеленого, с дуба паленого»), притчи, сказки, былички).

Приведем пример небылицы, написанной раешным стихом:

Комар пищит
Под ним дуб трещит.

Обычно разнородные фольклорные структуры соединяются в одном структурном образовании в «литературе переходного времени», например, в XVII веке, когда в отечественной литературе складываются основные жанровые парадигмы. Примером подобного сложного образования может служить Пролог.

Отметим также умелую стилизацию, проводимую автором, она не перегружает повествование, разъединяя авторскую речь и слова персонажей. Получается своеобразный язык, отличающий ее текст и принятый большинством исследователей.

Важна семантика имени героя, упомянутый нами Лев Львович получает имя, выстроенное с помощью градации (семантика усиливается повтором). Наделяя главного героя именем Бенедикт (благословенный), автор создает установку на исключительность поступков, которые он совершает. Но описание их подчеркнуто буднично, ограничивается перечислением обычных ежедневных дел, совершив которые герой отправляется на работу. Только однажды он пытается выступить против системы, но терпит поражение.

Своеобразную имитацию картины исторического прошлого находим у В. Сорокина в дилогии «День опричника» (2006) и «Сахарный Кремль» (2008), также использующего форму антиутопии. Моделью становятся отношения времен Ивана IV (Грозного), созданная им опричнина, хотя действие дилогии переносится в недалекое будущее, в середину XXI века, после Красной, Белой и Серой Смут (постсоветские времена), в но-

вую монархическую, христианскую Россию. Стремясь защитить себя, она отгородилась от Запада Великой Русской Стеной и повернулась лицом к Китаю.

В.Сорокин всегда тщательно организует пространство своих произведений. Своеобразным прологом становится аллюзивное название, напоминающее разные тексты. В свое время А.Толстой написал рассказ «День Петра» (1918). И здесь рассказывает об одном дне из жизни своего героя, опричника Комяги. Повествование начинается с пробуждения, опохмелки, молитвы, джакузи, завтрака, туалета. «Мое мобило будит меня. Удар кнута – вскрик. Снова удар – стон. Третий удар – хрип. Поярок записал это в Тайном приказе, когда пытали дальневосточного воеводу. Эта музыка разбудит и мертвого» (с. 3).

После описания утреннего туалета, завтрака и сборов в дорогу следует выход на работу, «наезд» на усадьбу «столбового» (хозяина вешают на воротах, хозяйку коллективно насилуют, дом сжигают). Затем следуют другие важные государственные дела: разбор ситуации с пасквильным стихотворением, задевшим семейные дела государя, разборка с оренбургскими таможенниками, поездка к ворожее в Тобольске (чтобы присушить очередного гвардейца к сластолюбивой государыне).

Повествование движется от одного эпизода к другому. Вернувшись в столицу, герой получает взятку, попадает на вечеринку с наркотиком и оргией, и возвращается домой, к наложнице, которая говорит, что беременна. Он засыпает с мыслью о том, что ему делать в создавшейся ситуации.

Финальная фраза: «А покуда жива опричнина, жива и Россия. И слава Богу» раскрывает внутренний смысл романа, ведь, как полагает автор благолепие – технический прогресс в гармонии с мощным патриотическим началом, нанизанные на твердую вертикаль власти. Писатель не показывает, ни откуда взялась новая царская династия, ни какой коллапс постиг мировую экономику. Объяснять происходящее в своих произведениях ему не свойственно. В.Сорокин просто создает собственный художественный мир, мир утопии, в который вписывает своих героев.

В подобном жанре до него писали многие, таковы фабулы романов «Мы» Е.Замятина (1921), «1984» Дж. Оруэлла (1949), «451 по Фаренгейту» Р.Брэдбери (1953), и «Гимн» А.Рэнд (1938), построенных на одном мотиве – описании жизни обычного гражданина в условиях идеального государства. Прав-

да, в названных произведениях герой начинает задумываться, действительно ли его мир, созданный избранными, совершенен. Герой В. Сорокина не размышляет, только действует, ибо считает себя винтиком огромной машины.

Повествование развивается с протокольной точностью, автор неоднократно указывает, в какое время суток происходит то или иное событие. Герой находится все время в движении, обстановка вокруг него постоянно меняется. Хотя ее основу составляют реалии быта древней Руси, из-за прошлого постоянно выглядывает будущее: «На стене поодаль – пузырь вестевой». Приведем сводку новостей: «...дальневосточная Труба так и будет перекрыта до челобитной от японцев, китайцы расширяют поселения в Красноярске и Новосибирске, суд над менялами из Уральского казначейства продолжается, татары строят к Юбилею государя умный дворец, мозгляки из Лекарской академии завершают работы над геном старения, муромские гусляры дадут два концерта в Белокаменной, граф Трифон Багратионович Голицын побил свою молодую жену, в январе в Свято-Петрограде на Сенной пороть не будут, рубль к юаню укрепился еще на полкопейки».

Политические аллюзии налицо, товары в Государстве Российском сплошь российские. Россияне отовариваются исключительно в «Народных ларьках». Выбор перед ними небольшой – ровно по два наименования всех товаров, ведь – «выбирая из двух, народ покой душевный обретает, уверенностью в завтрашнем дне...»

Использованный В. Сорокиным прием монтажа позволяет соединить приемы различных жанров – былички, народной новеллы, раешного стиха и даже частушки. Основная тональность сказовая, большая часть текстового пространства построена как несобственно-прямая речь главного героя. Задачу свою писатель формулирует достаточно четко: «Я хотел написать народную книгу. Это скорее просто некая фантазия на русскую тему».

Однако, нагромождение подробностей, в которых сплавлено прошлое и будущее, создает и сатирическую тональность. Она прослеживается на образном уровне: великий режиссер Федор Лысый по прозвищу Федя-Съел-Медведя, создатель фильма «Великая Русская Стена», писатель Оксана Подробская с романом «Нравы детей новых китайцев», «литературный начальник, седобородый председатель Писательской Палаты Павел Олегов с неизменно страдальческим выраже-

нием одутловатого лица и два его еще более седых и угрюмо-озабоченных заместителя – Ананий Мемзер и Павло Басиня...» и наконец Шка Иванов – палач московской интеллигенции, прилюдно бичующий на площади подьячего Данилкова из Словесной Палаты.

Сам Комяга, недоучившийся студент-историк МГУ, дан статично, его характеристика практически не развивается, однажды созданный образ не меняется, а только дополняется новыми чертами, в частности, предысторией, отчасти напоминающей историю Юрия Шарока из романа «Дети Арбата». В.Сорокин показывает, что он – столп режима и в то же время его жертва.

Мчит Комяга с подручными на алом «мерине» то по Рублевскому тракту, то на самолете, то по российскому участку дороги Гуанчжоу–Париж. Истребляет неверных столбовых и земских, выжигает их хоромы – вершит «правый» суд под лозунгом «Слово и дело!».

Правда, гротеск у В.Сорокина получился слишком мрачным, соединяя на дискурсном уровне бандитскую феню и реалии будущего с псевдобылинным языком. Несмотря на попытки автора создавать расхожие, легко запоминающиеся клишированные выражения, за нагромождением фраз теряется основной смысл = пример Гротеск выполняет и оценочную функцию. В речи героев используется в основном устаревшая лексика, слова типа «челядь», «сотник», «столбовые», «земские», «приказ торговый, приказ тайный. Соответственно и имена исконные – Сиволай, Поярок, Посоха.

Герои и реалии романа «День опричника» перешли в новое произведение писателя – антиутопию в рассказах «Сахарный Кремль». Вместо сатиры писатель использует элементы сюрреализма, фантасмагории, выводя с их помощью узнаваемые приметы современной российской действительности. Повествовательное поле образуют многочисленные события: топят печи в многоэтажках, строят кирпичную стену, отгораживаясь от врагов внутренних (с врагами внешними борются опричники), ходят по улицам юродивые и калики перехожие, а в домах терпимости встречают дорогих гостей девки в сарафанах и кокошниках.

Продолжается и авторское словотворчество (всеземная Паутина «интерда» вместо «интернет»). Писатель нарушает былую однородность языка, стилизации под древнерусские речения гораздо меньше, общий ритм задается не неполногласиями, а синтаксически – помещением глагола в конец

предложения. Вместо гротескового дискурса вводится фельетонный.

Рассказы объединяет общий мотив сладости, показывается чувство, испытываемое героями в конце каждого рассказа. От этой сладости созданный В. Сорокиным жуткий мир кажется еще страшнее, безысходнее. Сахарный Кремль проходит через все рассказы, но смысл его раскрывается в потоке сознания Марфуши, героини первого рассказа. Сахар и мед, елей и хмель, конфетки-бараночки – стилистика, сказовая, плавная, сладкая, обволакивает героев.

В каждом из рассказов В. Сорокин пародирует известный и легко узнаваемый текст. Первый – «Марфушкина радость» написан в стилистике святочного рассказа, как бы задающего внешнюю тональность повествования.

Второй рассказ, точнее драматическая сцена, «Калики» выстраивается на соединении двух стилевых пластов. С одной стороны, писатель перелагает в драматургическую форму этнографический очерк С. Максимова из книги «Бродячая Русь Христа ради». Сами диалоги героев построены по канонам реалистической драмы, напоминая пьесы-сказки С. Маршака. Такой нарочитый этнографизм нужен В. Сорокину лишь как повод, он превращает его в фантасмагорию (калики кладут в куриный суп сначала наркотик, а потом сахар), действие завершается их погружением в наркотическое забытье.

Многочисленные аллюзии свойственны повествованию В. Сорокина, отчасти завершающая сцена напоминает конец пьесы М. Метерлинка «Слепые». Сходство подчеркивается с помощью авторского деления героев на зрячих и слепых. Следует также реплика одного из героев, выполняющая функцию речевого сигнала: «Так я все равно не вижу, чего жалеть?». Само действие выносится в некий маргинальный мир, на остатки сгоревшего дома вельможи, уничтоженного в романе «День опричника».

Рассказ «Кочерга» написан в легко узнаваемой псевдо протокольной стилистике Ю. Семенова, хотя занимающий главное место в рассказе диалог капитана Севастьянова и арестованного Смирнова напоминает и аналогичные сцены из «Детей Арбата» А. Рыбакова. Затем следует перебивка, вводится третий дискурс, сказочный, с помощью названия «Кочерга – «народная сказочка».

Соц-артовский дискурс проявляется в перекличках с бытовыми притчами Е. Пермяка. Вернувшись к рассказу о Сева-

стьянове, но теперь ведет его в явно сниженной тональности, пародируя широко популярные в советское время произведения А. Шпанова и В. Ардаматского. Пародийную стилистику усиливают цитаты из песен, также перифразирующие популярные советские тексты – «Хотят ли русские войны» Е. Евтушенко и «Незримый бой» А. Горохова – титульную песню из сериала о Знатоках. В. Сорокин как бы опрокидывает современность в средневековье, в результате чего происходит ее переосмысление в миф, который сам же автор и развенчивает притчевой концовкой.

Рассказ «Сон» внешне выглядит как двойная автопародия – он построен как парафраз одной из сцен романа «День опричника». Но на самом деле автор пародирует не себя, а достаточно традиционные пратексты – роман М. Булгакова «Белая гвардия» («Девятого февраля две тысячи двадцать восьмого года от Рождества Христова...») и одновременно мистическую прозу В. Орлова и особенно А. Шарова.

Основной дискурс – мифологический, он проявляется в фантастическом эротическом сне государыни. Только функцию народной массы здесь выполняют опричники, «слуги государевы», точнее лишь один из них – все тот же Андрей Комяга.

Рассказ «Кабак» написан как достаточно прямолинейный парафраз главы «Трактиры» из книги М. Пыляева «Старая Москва». В. Сорокин даже сохраняет длинные перечислительные предложения автора.

Как обычно, он постепенно уходит от пратекста, сохраняя его схему, но насыщая ее персонажами и деталями современной России. Здесь и разгибатель подков Медведко, и темный фокусник Пу и Тин, и утробно круглый дворник Лужковец, и «сладенький грустеня» Гришка Вец. Вставляя в текст поэтические фрагменты, В. Сорокин пародирует то духовный стих («Три калики»), то стихи начала XX века («Белоликих юношей предплечья»), то песни в стиле реп («Мохнатый хам – в протестантский храм»). Столь разнородный стилистический ряд соответствует поэтике соц-арта, к которому обычно относят В. Сорокина.

Аналогичный дискурс использован и в рассказе «Петрушка», главный герой которого становится актер, потешающий государя. Он дополняет галерею сатирических образов, вызывая в памяти «тупейного художника» из рассказа Н. Лескова. Подобные образы переходят из одного романа В. Сорокина в другой. И если уморительный и в то же время трагиче-

ский Петрушка явно образ собирательный, то упомянутый в «Дне» кинорежиссер Федя-Съел-Медведя переходит в «Сахарный Кремль», сохраняя свои атрибутивные свойства (рассказ «Кино»). Остается и палач Шка Иванов (рассказ «Харчевание»). В первой книжке он сек инакомыслящих, а в «Сахарном Кремле» уже заведует острогом. Указывая на изменения в положении, автор дополняет первоначальную характеристику.

Как автопародия построен рассказ «Очередь», но В. Сорокин превращает пародию в фантасмагорию, когда вдруг выясняется, что его герои стоят в очереди не за дефицитом, а для того, чтобы отдать свои доносы в соответствующее учреждение. Противоестественность ситуации подчеркивается финальной сценой рассказа, в которой герои договариваются о свидании.

Наиболее традиционен и стилистически однороден рассказ «Письмо», написанный в форме письма героини к ее сестре, живущей в далеком Хабаровске. Пародийность подчеркивается тем, что начало письма выдержано в тональности/стилистике причета по умершему, хотя, как вскоре выясняется адресат, сестра героини жива и здорова. Подобная двойственность, тем более, что автор открыто указывает на использование пассажей из письмовника (Курганова), становится средством для создания очередной иллюзии.

На этот раз иллюзии чувств, которые испытывает героиня. Все, о чем она пишет ей чуждо. На самом деле у нее все благополучно, как в семье, так и вокруг нее течет обычная жизнь, нет никаких причин для волнения и тем более скорби. Но за стилизациями под причет и постоянными здравицами в адрес «царя и отечества» проскальзывают совсем иные тональности, сюрреалистическая, сатирическая и фантасмагорическая. Они позволяют выявить узнаваемые приметы современной российской действительности.

Заключительный рассказ «Опала» является практически завершением романа «День опричника», поскольку в нем заканчивается жизненный путь главного героя – он гибнет от руки опального вельможи Кирилла Кубасова, поскольку в постоянной борьбе за власть одерживает верх другая группа опричников. Меняется государь, а значит старые «слуги государевы» больше не нужны. Комягу убирают выстрелом в затылок.

Автор конструирует повествование из автопародии и интертекста – скрытой цитаты из песни Б. Окуджавы «Не прелагай пределов вечных». Но на самом деле перед читателем за-

рисовка из недавней советской действительности – смена одного всесильного вельможи другим, одной «опричнины» другой. Ведь именно опричнина, как полагает В.Сорокин, обеспечивает нормальное функционирование государственной жизни, возрождение в России христианского благочиния и порядка, как персонификацию очищенной русской идеи.

Мы видим, что в предеблах жанра антиутопии Древняя Русь остается декорацией, фоном, на котором автор строит свой художественный мир.

Завершим разговор об **издательских проектах**, хотя это означает признание права на существование подобных произведений. Проясним свою позицию, коммерсализация литературного процесса неизбежна. Книга стала продуктом, степень сделанности книги зависит от индивидуальной манеры. И если перед нами не ремесленная поделка, то подобные произведения имеют право на существование.

Одним из удачных оказался проект, связанный с созданием идеального героя, богатыря, где условное прошлое (выстраивающееся по фольклорной модели с элементами древнерусских реалий) становится проекцией отношений «переходного периода».

К ярким представителям данного направления отнесем М.Успенского (Михаил Глебович Успенский, р. 1950 г.), создавшего цикл романов «Приключения Жихаря» («Там, где нас нет» (1995); «Дорогой товарищ король»; «Там, где нас нет»).

Ряд исследователей полагают, что он использует форму фэнтези. Обычно в фэнтези топос прописывается тщательно, налицо топографическое равновесие, обозначается местоположение условного мира, иногда прикладывается карта. Сообщаются и подробности о жизни его обитателей, описываются обычаи, словом, проводится своеобразная реконструкция отношений. Изображаемый М.Успенским мир немного отличается от той современности, когда создавались тексты, только реалии иные (иногда проскальзывают реплики типа – «менты поганые» (с. 191). Похожий подход встречается и у А.Белянина.

Условность мира проявляется и в эпиграфах, цитируются самые разные источники «Книга о вкусной и здоровой пище» и отрывки из текстов разных времен, Г.Мелвилла, Р.Стаута, М.Твена, Э.Хемингуэя, Ши Цзына. Они косвенно проясняются содержание как книг цикла, так и отдельных глав.

Все произведения трилогии М. Успенского представляют собой законченное общее сюжетное пространство с центральным образующим мотивом дороги / пути. Отнесенность к циклическому типу повествования обуславливается и описанием действий постоянных персонажей, продолжением их похождений, последовательностью временных отношений.

С помощью авторских ремарок, по сериальному принципу в беседах героев сообщаются сведения о предыдущих событиях. «Каково княжить?» – расспрашивает водяной Мутило главного героя. «Детки – то пошли у вас?» Или: «я же тебе рассказывал» (с. 189).

Общее нарративное поле создается ироническим дискурсом: «Хорошо тому, кто умеет всю долгую многоборскую зиму проспать в берлоге, в дупле, в норе под корнями». Далее следует градация, начинающаяся с риторической конструкции: «Неплохо ему!» (с. 493).

М. Успенский организует сложную жанровую парадигму контаминационного характера, соединяя элементы антиутопии, социальной сатиры, сказа, политического памфлета, мифов, легенд, саги, авантюрно-приключенческого романа.

Чаще других вводятся сказочные мотивы. Иронически автор замечает, что дочка Перебора Недосветовича Карина «женихов, как мусор перебирала, вот и припоздала, дождалась мачехи на свою голову. Мачеха же, как и полагается, задумала ее погубить – послала дочку в лес землянику искать под снегом, двоих верных слуг... к ней приставили для верности, чтобы та не воротилась» (с. 318).

Добавляя литературный мотив, автор завершает историю: «два зимних ухаря», Морозко да Метелица, «да с ними третий, товарищ Левинсон, – он говорит из Разгром-книги приблудился», спасают девицу и выводят ее к людям (с. 319). Остается сказочный дискурс, вводимый частицей «да», образуется повествовательная интонация, направленная на рассказывание истории.

В центре оказываются разные истории, связанные с совершением разных поступков героем по имени Жихарь. Необычность трактовки проявляется в том, что автор указывает на многоролевость героя, выступающего и в функции богатыря, и забияки, и даже пьяницы. Героическое и бытовое деяния соединяются вместе как атрибутивные признаки.

Как и былинный герой, Илья Муромец, он осмеливается противоречить Князь, отвергает его «дар», отравленную ложку, кинув так метко, что чуть не разможил бы ему голову: а

дружинники хвастались бы потом, что на столе у них сегодня были княжьи мозги» (с. 14). Ироническая интонация дополняется градацией (используется и гипербола). «Щедро обливаясь кровью и метко плюясь друг в друга выбитыми зубами», «верные соратники» сбрасывают Жихаря в Бессудную Яму.

Постепенно биография героя продолжается, к осени, обретя славу, став Джихаром Многоборцем, прошедшим «с боями и драками чужие земли», достигнувшим «пределов света и там покоривший своей воле Мирового Змея», он возвращается в родное Многоборье, собираясь стать князем, о чем говорится и в начале второй книги. Таким образом образуется общее повествовательное пространство.

Завершение повествования первой книги в конце года обуславливает использование традиционного для фольклорных и древнерусских текстов циклического времени, что соответствует мышлению человека древних времен. В репликах вводится мифологическое время, некоторые герои живут не одно столетие – «Македонский же не управился...» (ситуация с Гогой и Магогой) (с. 40).

Отсутствие указаний на конкретное время свойственно обычно для мифологических конструкций. Обобщенность проявляется и в названиях «Там, где нас нет», «Кого за смертью посылать» (по аналогии с фольклорными клише).

Налицо и условная ситуация, с героем не происходят никаких перемен, хотя характеристика и динамическая, постепенно добавляются новые свойства героя. Но психологических изменений не отмечается, сохраняется парадигма героя защитника своей земли. Кроме атрибутивных признаков добавлены другие, упоминается цвета волос героя, он рыжий. Таких людей обычно воспринимали как хитрых и проницательных.

Множественные разнообразные характеристики Жихаря разбросаны по повествованию, он и рыжий, и князь-чародей, и герой. В третьей книге все характеристики сходятся в авторской реплике: «стоял здоровенный детина в алом княжеском плаще» (использована атрибутивная деталь) (с. 494). В начале повествования у детины «еще борода как следует не выросла» (с. 13). В конце цикла он укачивает сына, собираясь дать ему имя. Появился продолжатель рода. Налицо возрастные изменения героя. Свои подвиги он совершает, начиная с пяти лет, когда расправляется с поедучей Ягой-Бабой.

Вторая книга посвящена возвращению богатырской славы, отнятой благодаря коварству кабатчика Нестора, женитьбе ге-

роя. Герой замечает: «Народ не обманешь! Народ, он такой – живо разберет, кто настоящий герой, а кто чужой славой воспользовался». Так оно и происходит, хотя слава и власть проходят, как оказывается в конце цикла.

В третьей – Жихарь отправляется за Смертью, вернув ее в мир людей, удостаивается всеобщей неблагодарности – «работать нужды не было, есть не хотелось... Можно было даже не дышать» (с. 694). Лишив жителей беспечного существования, Жихарь из доброго князя превращается в злого и гонимого. Вместе с семьей он оказывается там, где провел первые годы своей жизни. Повествование окончательно замыкается, кольцевая композиция завершается. Правда, остается возможность продолжения его истории, если он снова задумает княжить.

Во время своих странствий Жихарь совершает многочисленные подвиги: добывает Полуденную Росу и расправляется с Мировым Змеем, побеждает Мироеда и заканчивает с Вавилонской башней, проходит разными дорогами в поисках Смерти. Своеобразным прологом к перемещениям служит рассуждение Лю Седьмого о Пути. Сам же герой замечает: «А вот я, как, проклятый, как рудокоп, из-под земли не вылажу. То Бессудная Яма. То Адские Вертепы. То вавилонские темницы. То курган-могила» (следует косвенная самохарактеристика) (с. 654). Воплощением Рудры называет Жихаря отправивший его в странствия мудрец Беломор.

Своеобразным двойником богатыря выступает Безымянный принц, по многим деталями похожий на знаменитого короля Артура, по совету своих товарищей он собирается устроить круглый стол, «людей я стану подбирать, подобных вам по верности и доблести» (с. 189). Но некоторые реплики говорят, что он вбирает в себя и черты рыцаря Ланселота. Он бродит по свету, пытаясь самоидентифицироваться, не ведя о своих родителях, хотя и знает, что они королевской крови.

Приводится и портретная характеристика:

«Безымянный Принц снял шлем и оказался ровесником Жихаря, с каштановыми волосами, темными глазами и начинающейся бородкой. Нос у него был прямой и тонкий, не Жихарева картошка» (с. 66). Портретная характеристика более развернута. Как и былинные герои, он засыпает в конце повествования «на невидимом острове до тревожного часа» (с. 692). То же самое происходит и с легендарным королем .

Схожесть героев обозначается через мотив двойничества, центральный для цикла. Герои обладают равной силой, никто

не может победить друг друга. Оба – будущие правители, проходящие через ряд испытаний. Во всем подобные побратимы предстают в Дурной Бесконечности. Там, где времени нет, во время битвы герои сражаются сами с собой. Получив Святогорову силу (вновь использован былинный римейк), герои порождают множество себе подобных сыновей. Правда, им не суждено узнать, «то ли попались в очередной обман, то ли и вправду стали прародителями двух великих народов» (библейский римейк) (с. 239).

Соблюден и принцип троичности. Третьим оказывается чайнец Лю Седьмой, со временем занимающий пост Мужа обширных познаний во дворце, хотя он мечтает о жизни «в уединенной горной хижине под бушующим потоком» (с. 576), как положено монаху, мудрецу и философу. В цикле он выполняет функции советника и волшебного помощника, ему же принадлежат основы умозаключения (кроме авторских).

Среди других персонажей – библейские личности (Иаков, Лот и его близкие), множественные мифологические и легендарные персонажи (Индрик, мавки, кикиморы). Они упоминаются или становятся постоянными действующими лицами (царь Водяник, Мироед, петух Будимир). Упоминая традиционную триаду богатырей (Валигора, Валидуб и Валидол), автор использует перифраз известных имен и авторское прозвище явно иронического свойства.

Древний мир прописан достаточно подробно. В Многоборье происходит множество событий, некоторые из них связаны с платежом дани, установлением отношений с соседями. Когда Жихарь начал княжить, он рассказывает: «В первую зиму кое-как замирились с кривлянами» (с. 496). «А летом пришлось нам снова туговато: Мундук-хан со своими степняками пошел в набег» (с. 497).

У каждого народа, свои идолы среди них два основных – Пропп и Фрезер, отсюда и реплика героя – «Пропп-то покрепче вашего Фрэзера будет» (с. 203). Приводится и описание «всякий враз признал бы высокий лоб, добрый взгляд, аккуратные усы и крошечную бородку» (о Проппе) (с. 18).

Далее следует характеристика основанная на библейской параллели: «Знали только, что жил он на свете семь с половиной десятков лет и установил законы, по которым идут дела в мире» (с. 18). Упоминаются также бог смерти, звавшийся Ямой, Господином Земляное Брюхо. Ряд сюжетных эпизодов связано с Мироедом.

Кумирам приносятся жертвы, «ничем ты ему так не угодишь, как сядешь у подножия кумира и расскажешь какую-нибудь сказку – новеллу или устареллу». «Пропп любит, чтобы все сказки были на один лад» (с. 47).

Отражены и суеверия: «Очи Владыки обведены были двумя кружками – без них, верили, он плохо будет видеть» (с. 18). Многочисленные верования отразились и в упоминании трех видов покойников: ходячего, живого и бойкого. Встречается же герой с умруном ходячим, мертвецом-кровопийцем, которого герой убивает, пронзив, как положено, осиновым колом. Яркость описания создается натуралистическими деталями: «Ключом брызнула едко пахнущая кровь». «Только выбитые зубы подпрыгивали на полу». (с. 49)

Автор проводит своеобразную смысловую игру, соединяя клишированные выражения, лозунги, фразы из кинофильмов, рекламных слоганов и книжные обороты: «Жихарь уже показал полуденную росу змею Уроборосу и тот, открыв от удивления рот, выпустил из него свой хвост, время пошло нормальным чередом, хотя, похоже, поначалу не очень-то раскачалось». Разговорный повествовательный дискурс и ироническая интонация доминируют в его текстах. Встречается и летописный дискурс: «дело было летом». Он создается и с помощью инверсии: «И в некоторый день».

Среди упоминаемых автором географических реалий – Чайная земля, Зимние горы, Грильбар, Они выстраиваются на антитезе – «в жаркой стране за Зимними горами» (с. 22). В ряде случаев в клишированной форме – «древние державы». Выстраиваются событийные ряды, невозможные для описываемого времени: «...Много лет спустя заехал в ту деревню странствующий чародей и стал показывать за деньги живые картинки на белом полотне...» (с. 30).

Разнообразные источники обуславливают насыщенность повествования разнообразными цитатами. Цитируются песни (чаще всего фольклорные), разнообразные источники. Текстовое пространство образуют перифразы советской классики «жизнь дается человеку только один раз, и ту ему по-человечески прожить не дают» (с. 65), «не надо бояться человека с мечом» (с. 497). Иногда из классических текстов: «Слышу, сынку!» (с. 230).

Клишированность отразилась и в именах героев, на сравнении выстраивается характеристика героев: «как Закаленная

сталь» (с. 65). Обычно в основе сравнение по свойствам: Сладкоголосый скальд, Хрюндиг Две Колонки.

Используются и кинематографические аллюзии (рассуждение об овсянке при назывании сыновей героев). Иногда происходит соединение кинематографического и литературного кодов: «Назови – как его лучше Терминатор. Тогда его и кирпичом не убьешь. Про Терминатора особое сказание сложено, называется "Повесть о настоящем человеке"» (с. 592).

Открывается действие описанием Многоборья, где появляется будущий правитель князь Жупел Кипучая Сера. Как всегда в подобных случаях постепенно складывается о легендарном правителе, «повесть о чудесном обретении князя из зацветшей лужи» Мудрец (выступает в функции alter ego автора) комментирует, что подобное происхождение имеет «в сущности, генезис любой власти». Разгневанный же князь «приказал считать, что это сам Громовник, пролетая над Многоборьем, изронил свое живоносное семя в лоно Матери – Сырой Земли, отчего она и понесла на радость людям» (с. 11)[16].

Рассказывается, что внешне это «небольшой человек в золоченных одеждах. Голова у него была совсем круглая, уши топориком, нос морковкой, брови домиком... Волос на голове водилось немного, зато вокруг лба, висков и потылицы поднимались острые костяные выросты» (с. 6). Налицо снижение облика, хотя и указывается на царское происхождение героя («золоченые одежды»). Следует и пояснение, что рога – это «княжеская корона».

Необычность облика сохраняется в отдельных деталях: «Распахнулся большущий рот, откуда раздались ругательные слова, да такие грозные, что росли, мнилось, прямо из зубов» (с. 8). Использованы градация, гиперболическое сравнение наряду с авторским эпитетом. Неоднократно повторяясь, слово «грозный» становится доминантным в характеристике.

Появлению князя предшествует знамение: «Вороны в тот день летели по небу не простые, а красные». Оно соединяется с другими, не менее неблагоприятными: «У многих чесалась левая же ладонь, предвещая новые налоги» (с. 7). Примета сбывается, когда за словесное и физическое оскорбление княжеского величия богатыри, члены дружины, «рыдая в голос», сбрасывают Жихаря, по велению князя «прямо в Бессудную Яму на острые осиновые колья» (с. 14) (парафраз сказочного мотива перехода).

Разнообразные эпические ситуации повторяются, выступая как главный герой, Жихарь и ведет себя соответствующим образом – «как заведено по законам природы, сперва полетели крайние, а потом и все остальные» (с. 14). Липовую ложку он бросает на расстояние в три версты. Примеры богатырских подвигов множатся по мере развития повествования, постепенно дополняясь, отсюда и реплики типа «молодой боец». Или: «Несмотря на зеленые лета, слава у Жихаря была самая дурная. Много всякого он успел натворить и в бою, и в пиру, и в девичьих светелках» (с. 18).

Принцип троекратности проявился в том, что в начале герой минует три смерти – от умруна, Индрика и неназванной по имени головы «на длинной шее», вроде бы она человеческая, только «очень большая, а шеи такой, конечно, у людей никогда не бывает», комментирует герой (с. 33). Снова перед нами трансформация мотива из «Повести о Еруслане Лазаревиче».

Контаминационный характер отразился и в стилевой манере.

Автор ведет своеобразную смысловую игру, пытаясь соединить расхожие фразы и глубокие философские умозаключения. Как отмечает его друг и коллега Е. Лукин (род. 1950 г.), Успенский «не просто изощренный, а какой-то извращенный стилист с невероятно глубоким чутьем языка». М. Успенский действительно уделяет особое внимание языку, соединяя лозунги, разговорные и книжные выражения. Приводимые автором цитаты разнообразны: «Жить стало лучше, жить стало веселее». Основной прием – перифраз. «Земля задрожит, и камень не удержится – тут мне и конец» (воинские формулы переиначены). «Там, где нас нет» (использован сказочный дискурс). Как отмечалось, часто применяется и былинный дискурс.

Встречаются и заговоры: «Против двенадцати сестричек [лихорадок. – *авт.*] имеется крепкое, надежное заклинание: помянуть Белого Аспирина да Горького Трациклина, только это тому помогает, у кого и так здоровье хорошее» (с. 32). В них вкрапливаются современные реалии: «Признал и напев: жуткое додревнее заклинание, поднимавшие мертвецов из земли, но не всех подряд, а только проклятых, заклейменных, голодных и рабов, с тем чтобы они разрушили до основания весь мир, а затем...» (с. 34).

Своеобразную реконструкцию древнего мира представляет в цикле «Волкодав», М. Семенова (Мария Васильевна Семе-

нова, р. 1958): «Волкодав», «Право на поединок», «Истовик-камень», «Знамение пути», «Самоцветные горы» (1995–2003).

Первые книги М. Семеновой появились благодаря подвижнической деятельности Р. Погодина, выпустившего серию обработок и пересказов известных мифологических текстов. В рамках данного проекта М. Семенова выпустила сборник «Поединок со Змеем», куда вошли пересказы скандинавских и славянских мифов. Семенова начала работу с изучения освоения истории русского северо-запада, т. е. поморов, жителей далекой окраины Руси. На основе собранного и осмысленного материала она представила в справочнике «Мы славяне!», пересказав ряд классических трудов, в первую очередь «Поэтические воззрения славян на природу» А. Афанасьева и работы Б. А. Рыбакова. Позже она расширила текст, трансформировав материал в энциклопедию «Быт и верования древних славян» (2007). Справочные издания стали прологом к художественным текстам на основе мифологических сюжетов, где автору удалось сохранить особенности мышления давно живших народов и создать, как она замечает, «квазиславянский, квазикельтский, квазигерманский, то есть мифологический мир».

В качестве основы она использует форму саги, где традиционно доминирует повествовательная интонация, предполагающая рассказ о конкретных событиях. Сага позволяет создать образ цельного макромира через ограниченное пространство семьи, историю одного из представителей рода, который и становится героем ее цикла.

Герой постоянно действует, находится в движении, его психологические переживания, чувства, отношения с другими персонажами констатируются, но не поясняются и не раскрываются изнутри. Практически не передаются внутренние монологи героев, что также соответствует нормативной поэтике ранних форм эпоса. Очевидно, что данная стилистика оказалась слишком тесной для М. Семеновой, но выход из ее границ происходил постепенно.

Приемы хроники и записок объединены в новелле «Два короля». От первой она берет ретроспективный взгляд, а от вторых – форму внутреннего монолога главного героя, обозревающего прошедшие события: «Я снова вижу мои боевые корабли, узкие, стремительные, хищные. Гордо и грозно летят они над тёмно-синей пучиной, и белоснежная пена окутывает поднятые форштевни!

Всё дальше и дальше уходят они от меня... уже без меня» (с. 17).

Подобная эмоциональная оценка в саге невозможна, очевидно, что налицо авторское мировидение, введенное в виде внутреннего монолога героя: «Когда мои корабли шли морем, то казалось – их паруса полосаты оттого, что сам Один вытирал о них меч. И голодные чайки с криком летели над нами, спрашивая, скоро ли на покрасневших волнах снова закачается пища!». В речь героя включены конкретные эпитеты, позволяющие четко представить происходящее, константно обозначающие ситуацию: «голодные чайки», «несмышленная девчонка». Такое мироощущение свойственно человеку более позднего времени.

Встречаются и конкретные описания с похожими конкретизирующими тропами (доминируют эпитеты и сравнения): «Свежий ветер колышет и раскачивает упругие ветви», «Наверное, ласковые пальцы лучей щекотали тучам бока: тучи краснели и золотились от удовольствия и казались мягкими, как невесомый гагачий пух». Иногда они образуют образ: «ласковые пальцы лучей», входят в метафорический ряд: «тучи краснели и золотились от удовольствия и казались мягкими, как невесомый гагачий пух». «Теперь перед ним полосой лежало затишье».

Вне стилистики саги располагаются и романтические истории героев, необходимые М. Семеновой для выстраивания интриги. Таковы, в частности, рассказы о происхождении Арни, оказывающегося племянником знаменитого викинга Свана Рыжего, о замужестве матери Хельги, о сыне конунга Харальда.

Повествование М. Семеновой вместе с тем отличается точностью деталей, подробным обозначением обычаев, обрядов, ритуалов, отношений древних народов: «гладил ее русую голову рукой в налипших чешуях» (указание на профессию рыбака), «хотела поехать на его погребальном корабле» («Орлиная круча»).

Автор органично вплетает в повествование фольклорные мотивы (волшебная рубашка, защищающая героя от стрел), соединяя их с описаниями реальных славянских ритуалов (рубашка, защищающая героя, которую невеста дарит жениху перед свадьбой): «Под курткой оказалась рубашка, та самая, тайно скроенная Всеславой – еще небось и лоскут из ворота продевала вовнутрь, отгоняя от жениха порчу да сглаз!... И дело свое та рубашка, видимо, сделала. Не отвела от него острых

мечей, но жизнь удержать все-таки помогла, не разрешила совсем вылететь вон...» («Орлиная круча»).

Местами автор чувствует, что лучше не отступать от этнографической точности, включает в повествование практически не измененное описание погребения из древних хроник (Погребальный обряд Красы, «Орлиная круча»).

В однотомник под общим названием «Викинги» М.Семенова объединила произведения разной формы: переложения саги, короткую биографическую историю, рассказ о жизни во времена викингов и конунгов. Она не случайно помещает в конце сборника список литературы, поскольку в ряде случаев выстраивает структуру своих текстов по известной эпической схеме: «Тёмное небо понеслось над самой водой, цепляя верхушки волн. Бешеный ветер нёс пригоршни снега. В снастях выла стая волков. Дочери морского Бога Ньёрда заглядывали через борта».

В другом тексте она использует стилистику исторического повествования (хроники): «Было это в тот год, когда князь Рюрик свалил в бою отбежавшего от Ладоги князя Вадима и кружил белым соколом по широкой словенской земле, походя, с лету разбивая малые отряды, оставшиеся от разгрома несчастливой Вадимовой рати».

Отметим и разнообразие персонажей. Здесь встречаются герои из общеевропейской мифологии – образ Зимы (роман «Валькирия», 1989–1991). Из сказки взяты дополнительные персонажи. В качестве волшебного помощника выступает ель – подруга жены героя. Соединение разностадиальных мотивов показывает, что М.Семенова стремилась не приблизить древность к современному читателю, а найти в ней то, что созвучно его менталитету.

Соединение разностадиальных мотивов показывает, что М.Семенова стремилась не приблизить древность к современному читателю, а найти в ней то, что созвучно его менталитету. Поэтому основную коллизию М.Семенова строит не на фольклорном, а литературном приеме – герой-антогонист преследует род Зимы, чтобы отомстить за смерть своей жены – березы и детей – березок. Иногда в мифологический сюжет инкорпорируется современные ситуации. Контаминационный характер проявился и в выборе формы, отсюда и доминирующая в творчестве писательницы форма фэнтези.

Через освоение мифологии М.Семенова и пришла к отечественным мифам и оригинальным сюжетам. Как и многие ав-

торы фантастических повествований, она обращалась и к переводам, не случайно герой ее романа Волкодав определялся критиками как «русский Конан». В сравнении проявился стереотип мышления критиков, одновременно став доказательством типичности персонажа, выведенного автором.

В цикле рассказывается о последнем воине из рода Серых псов и о выпавших на его долю испытаниях: о семи годах в рудниках Самоцветных гор, о битвах с многочисленными врагами. «Дальние странствия» предстоят Волкодаву. Его путь и описан в книге, воина, наемника, не понаслышке знавшего смерть, происходящего от Пса-оборотня, спасшего Праматерь племени от лютых волков. Он наделен рядом способностей: особой силой, способен в темноте видеть как днем. Во сне или наяву, автор не поясняет, только указывает, герой способен превратиться в серую собаку. В реальной жизни он обладает звериной выносливостью.

Успех первого романа предопределил последующее обращение М. Семеновой к герою. Вначале писательница просто переносила своих героев из одного произведения в другое, постепенно отрабатывая парадигму создания внутреннего мира героя, придя со временем к особой передаче психологии персонажа, она как бы смотрит в создаваемый ею мир глазами человека того времени, который «еще не разучился видеть в реке – русалку, в лесу – лешего».

Автор стремится передать психологию героя, она как бы смотрит в создаваемый ею мир глазами человека того времени, когда он «еще не разучился видеть в реке – русалку, а в лесу – лешего». Писательница отмечает: «В "Волкодаве" я сознательно уходила от славянских богов, от конкретных реалий. И славяне у меня называются веннами и сольвеннами. Отказавшись от буквы, я постаралась взять дух, который владел тогдашними людьми». Уходя в созданный мир, она уводит за собой читателя, подменяя одну реальность другой: «Эта ежедневная жизнь здешняя, все эти хождения по магазинам, для меня совсем не главное. Настоящая-то жизнь, она ТАМ». В отличие от многих авторов, мир М. Семеновой не выглядит как декорация. Он органично обозначается пространственными, временными и бытовыми деталями.

«Скоро он увидел двоих жрецов, старого и молодого, стоявших возле резного деревянного изображения. Одеяния у жрецов были двуцветные. Справа серая ткань отливала краснотой, слева – зеленью. У старшего жреца цвета одеяния были пояр-

че, у молодого – совсем тусклые. Он-то и звонил, ударяя маленькими молоточками в литой бронзовый знак Разделенного Круга. Начищенный знак покачивался и сиял дрожащим золотым блеском, испуская высокий и чистый звук словно манящийся куда-то, за пределы зримого мира»[17].

Не менее подробно описывается и топос: «Лишь медленно обвела взглядом жилье, вытесанное, быть может, руками ее собственных предков. Очаг в северном углу и потрескавшаяся от времени кожаная труба, сквозь которую в отверстие высоко на стене уходил дым. Деревянные сундуки, по крышкам которых были напоказ выложены тончайшие шерстяные ткани, слава итигульских мастерец, и с гордостью расставлены дорогие покупные предметы вроде сосуда от водяных часов, по неосведомленности превращенные в кубок... Крюк для люльки, пухлые войлоки и ковры, укрывшие плоть скалы... и груды подушек» (с. 438).

Соединяется несколько культур, указывается на своеобразие устройства жилья («вытесанное» предками, «кожаная труба»), соседствующие, но не пересекающиеся между собой предметы обихода (водяные часы, ставшие кубком). Хотя встречается иногда и описание обобщенного свойства, которое организуется по фольклорной модели с использованием формульного дискурса: «облюбовал ровное поле под крутым холмом с четырьмя древними дубами на вершине» (с. 126).

Переданы и обычаи: «Она спокойно пошла навстречу жутковатым гостям, держа в руках большую свежую лепешку, поджаренную по-сегвански, с луком и гусиными шкварками». «Венны считали бесчестьем убивать тех, с кем довелось разговаривать. По их вере, слово накладывало узы не менее прочные и святые, чем совместно съеденный хлеб» (с. 13). Таков «закон разделенного хлеба».

Или: «Древний обычай предписывал стражникам исправлять службу в кольчугах, с мечами наголо и в шлемах, застегнутых под подбородками. Чтобы значит, готовы были тотчас сражаться, да и всякий мог видеть – не просто так люди стоят» (с. 192).

Воспроизводятся различные отношения: «И вообще, чего только не дождешься от людей в нынешние времена» (с. 13); «...Нарвались на отъявленных вояк, наемников, зарабатывавших на жизнь беспощадным умением драться» (с. 10–11); «Ремешок был аккуратно перерезан очень острым маленьким лез-

вием. Скорее всего, монеткой с заточенным краем. Любимым орудием карманников всех больших городов» (с. 210).

Естественно, что упоминаются множество фантастических народов: вельхи, венны, арранты, итигулы. Некоторые из них обладают особыми способностями, приручая легендарных симуранов, небесных летунов, способных летать по воздуху. Используя прием фантастического допущения, автор замечает: «...Напоминали больших поджарых собак, снабженных от Божьих щедрот еще и широченными перепончатыми крыльями. У каждого на спине, касаясь коленями перепонок, сидел всадник» (с. 35).

В этом мире одушевляются предметы: «Меч, стоивший гораздо больше своего веса в золоте, сам перешел к Волкодаву в бою, бросив прежнего своего владельца, разбойника, по праву носившего благородный клинок. И пообещал, явившись во сне, что не покинет Волкодава, пока тот будет достоин им обладать». Во сне герою приходит и имя меча: «Солнечный Пламень» (с. 48). Так он к нему с тех пор и обращается.

Упоминаемые в текстах предметы: самострел, водяные часы, шлем, небьющаяся стеклянная фляга были изобретены разными народами. Племенные отношения (поклонения Богам, Древнему змею, матери прародительнице Кендаре) соседствуют с более поздними (упоминается Божий суд). Некоторые герои владеют грамотой. Контаминационность – свойство альтернативной фантастики.

Выводятся и современные отношения. Пишущий «Дополнения к описаниями стран и земель» Эврих (парафраз имени) пользуется особым пером, сотворенным его добрым другом и учителем Тилорном с Солнца, знавшего «многое, неведомое лучшим умам Верхней Аррантиады, не говоря уж о Нижней». Следует описание пера, явно напоминающего авторучку: «дивное писало могло сразу принять в себя изрядную толику чернил и потом отдавать их строка за строкой, не требуя постоянного обмакивания в сосуд с «кровью учености» (с. 19).

Впрочем, и сам грамотей, называющий себя Собирателем мудрости, записывающий рассказы встреченных людей, классическую поэму о Самоцветных горах, баллады Сигины, рассказы Рейтамиры не из здешних мест. Он пришел в него из-за Врат из Аррантиады, Эврих непохож на обычного ученого. Таковым считает его Асгвайра, в доме отца которого остановились путники. В имени героя перефразировано слово «эври-

ка», служа его косвенной характеристикой (легендарная история об одном из открытий Архимеда).

Следует опосредованная характеристика: «Дураку ясно, что не бывает ученых таких молодых, загорелых и широкоплечих. Ученые – это длиннобородые старцы, изможденные и высохшие за книгами. И если они путешествуют, то с целыми караванами стражи и слуг. А вовсе не с единственным телохранителем» (с. 15). Эврих также оказывается искусным врачевателем, и это искусство незнакомо жителям тех стран, где он оказывается.

Обозначенные особенности свидетельствуют о свободном обращении автора с реалиями. Условности способствует и упоминание о паронормальных способностях персонажей: «Вместо ответа виллин показал ему каменные домики, казавшиеся игрушечными на цветущем склоне горы» (с. 57). То есть создал мысленную картинку.

Косвенно показываются и современные взгляды: «Ну вот скажи мне, друг варвар, почему просвещенные люди, умственный свет своего народа... замечательные мудрецы всегда живут в нищете? И вынуждены идти на поклон к тем, кто не пригоден ни к чему возвышенному, кроме как рыться в вонючем навозе» (с. 240).

Автором создается своеобразный сплав, на основе включения мифологических, фольклорных, средневековых[18] и литературных сюжетов: «В это время года в Галираде и в венских лесах царили очень светлые ночи. Сверкающая колесница Бога Солнца скользила за самым земным краем, почти не заглядывая в Исподний мир ... А если верить сегванам, у них на Островах солнце не садилось совсем» (с. 248). В описании реконструируется одна из легенд придуманного автором народа.

Форма получила название «славянской фэнтези», оказалась продуктивной, хотя не всегда произведения отличаются тем же художественным уровнем, что и тексты М. Семеновой. Приведем другие примеры.

Свою мифологическую систему пытаются создать и другие авторы, в качестве примера приведем – сериалы М. Фрая, романы М. и С. Дяченко, Е. Хаецкой, хроники Н. Перумова. Некоторые соединяют разностадиальные материалы – мифологические сюжеты и образы волшебных сказок, элементы разных мифологических систем (Г. Олди).

В странном мире, созданном Ю. Латыниной (Юлия Леонидовна, р. 1966) в романе «Сто полей» (1996) как в кривом зер-

кале, отражается прошлое нашей земной цивилизации. Герои книги – торговцы, рыцари, колдуны, монахи – одержимы поистине шекспировскими страстями. Сюжет образует прихотливую, ни на что не похожую ткань, где подлость и честность, алчность и любовь идут рука об руку.

Отметим и соединение жесткой фантастики и волшебной сказки, динамичного детектива и героической саги. В произведениях данной группы рассказывается о том, как отважные герои должны раскрыть множество тайн и пережить череду невероятных приключений в странной реальности, прежде чем они доберутся до границы с миром колдовства, где сокрыто загадочное творение древней цивилизации, имя которому «Сто полей».

Подобную методику Ю. Латынина сохраняет и в других своих произведениях – романах «Проповедник» (1995) и «Колдуны и империя» (1996). В них нельзя не отметить сходство с трилогией «Волшебник Земноморья» (1972–1990) У. Ле Гуин (1929–2009), но пристальный анализ показывает, что обе писательницы пользуются общим набором сложившихся штампов или клише (сюжетных и речевых).

Сюжетная коллизия выстраивается с помощью временного парадокса, когда автор помещает человека будущего в прошлое (налицо явная реминисценция с романной парадигмой типа произведения М. Твена «Янки при дворе короля Артура»). Кроме того, Ю. Латынина выстраивает и своеобразную смесь жанров – вводит мотивы и приемы романа приключений, мастерски используя стилевую подвижность самой фантастики.

Естественно, что каждый из авторов, основывающий свои тексты на мифологии, преследует свои художественные задачи.

События, ставшие основой сюжета романа С. Смирнова (Сергей Анатольевич, род. в 1958 г.) «Царьградский оборотень» относятся к более ранним временам, чем романы Д. Балашова, описанные им события становятся своеобразным прологом к истории, представленной в «Государях московских».

Он начал печататься с 1976 г., став известным как автор криминальной и научно-фантастической прозы. Его перу принадлежат авантюрно исторические романы «Сны над Танаисом», посвященный жизни в эллинском городе, стоявшем у берегов Азовского моря, и «Семь свитков из Рас Альхага», действие которого происходит в Палестине и средневековой Франции, а также «Царь горы» и «Султан Юсуф и его крестоносцы».

Как и многие другие авторы, С. Смирнов постепенно осваивал форму исторического повествования. После выхода «Семи свитков из Рас Альхага» (1997), он объявил о своем замысле создать серию из девяти авантюрно-фантастических романов, подписанных псевдонимом Октавиан Стампас: «Рыцарь Христа», «Великий Магистр», «Бо Сеан!», «Цитадель», «Тайна Ренле-Шато», «Древо Жизора», «Проклятие», «Золото Тамплиеров», «In hoc signo vinces!».

Роман «Цареградский оборотень» (2000) занимает особое положение и подписан настоящей фамилией автора. Воссоздавая древнеславянский мир, С. Смирнов шел на определенный риск, поскольку отечественные исследования немногочисленны (хорошо известны обобщающие труды А. Афанасьева, Б. Рыбакова, Н. Толстого), западные исследования (прежде всего работы М. Гимбутас) стали доступны совсем недавно. Тем не менее, анализ текста показывает глубокое знакомство писателя с отдельными трудами по славянской истории.

В качестве сюжетной интриги избрана достаточно расхожая история заложника: один из младших «сыновей Турова рода», как было принято в древности, отправляется в Константинополь, став своеобразным гарантом безопасной жизни своих близких. Спустя девять лет он возвращается, став за это время человеком-оборотнем. Хотя формально обозначен год начала действия романа (748 от Рождества Христова), создается впечатление, что оно происходит в условно-древней стране с ее законами, что поддерживается сочетанием реальности и ирреальности описания.

К хорошо известным и достаточно точно переданным обрядам и обычаям славян С.Смирнов добавляет мировые универсалии и авторскую мифологию. В отличие от других авторов, он не осовременивает, а архаизирует повествование, используя мотивы мирового фольклора и первобытной мифологии, которые в изображаемую им эпоху являлись реликтами далекого прошлого. Обряды инициации, очищения после битвы, описание чудесного рождения будущего правителя сочетаются с путешествием в потусторонний мир, гостеванием у заложных покойников и возвращением к людям. Сюда же вплавлены и христианские сюжеты типа истории о чудесном строительстве кремля рукой умершего князя, или поединка с волкодлаком. Отдельную группу составляют популярные мотивы европейского фольклора – околдовывание тени героя, дворец,

из которого нет выхода, наконец, легенды о всемирном потопе и черном камне, упавшем с неба.

Хотя показанное нами соединение разнородных мотивов и образов характерно скорее для фэнтези, роман Смирнова является произведением именно исторической прозы. В отличие от фэнтези в нем описывается вполне конкретная среда, хотя в ряде случаев и проскальзывает обобщение «славянский», указывающее, что речь идет о некоем общем народе, хотя и упоминаются отдельные реально существовавшие племена, поляне, радимичи, тиверцы, угры, хазары. Иллюзии повествования о действительных событиях способствует четко продуманный автором сюжет, хотя в ряде случаев раздвоение Стимара-Стефана носит мистический характер, вряд ли соответствующий ментальности реконструируемого времени.

Отсюда вытекает и неестественность некоторых описаний, хотя их немного, но они встречаются, Жрец, глядящий в озеро чтобы узнать прошлое и будущее, тайные тропы бродников, связывающие реальный и потусторонний мир. Они отсылают то к легендам о Мерлине, то к повестям Дж. Р. Толкиена. Но в главном – описании отношений между Византией и древней Русью, пути «из варяг в греки» – автор достаточно историчен. Время передано традиционными романными средствами – через воспоминания главного героя или авторские отступления где часто совершаются повороты в прошлое. Видимо, автор понимает, что эпический компонент в образе главного героя резко ограничивает его возможности, поэтому герой не столько вспоминает сам, сколько автор указывает на пережитое им.

Установка автора на восприятие читателем текста именно как повествования о действительных событиях реализуется разными способами: введением летописных хронологических марок с точным указанием года, когда происходит описываемое событие («на рассвете в один из первых осенних дней года 748 от Рождества Христова), причем сходство с летописью усиливается двойной датировкой – от сотворения мира и от Рождества Христова. Соответственно внесюжетные вставки предваряются пометой «давным давно» или «в то время, когда вещая явь была опасной для сна» или традиционным нарративным зачином «был один мудрый бродник». Кроме того, автор несколько раз передает функцию рассказчика героям (Броге, Агатону).

Соединение разнородных элементов в прозе С. Смирнова позволяет говорить об объединении в единое целое элементов авантюрного и приключенческого романов с историческим. Но все перечисленные приемы доказывают, что роман Смирнова – исторический по форме, хотя в нем присутствуют элементы саги, хроники, архаических эпических форм, что характерно для жанра фэнтези.

Как и М. Успенского, А. Белянина нередко относят к авторам, пишущим в формате «юмористической фантастики». Он создает цикл о приключениях героя в царстве царя Гороха, вводя элементы структуры детектива в традиционный сказочный сюжет.

Особое место среди авторов, тяготеющих к юмористическому направлению в фантастике, занимает А. Белянин (Андрей Олегович Белянин, р. 1967), которому удалось превратить пародирование и парафразы в элементы особого стиля. Издательство Альфа-книга («Армада»)[19], осуществляющее выпуск произведений писателя, в настоящее время превратило его имя в бренд, выпуская в общем типовом серийном оформлении и произведения других фантастов. Кроме прозы А. Белянин пишет стихи, часть которых опубликована отдельно, прочие – в составе его прозаических произведений[20]. Они выполняют в его текстах характерологическую функцию, указывая на состояние героя или становясь прологом к действию.

Как и М. Семенова, модель древнего мира А. Белянин создает в ряде текстов, избирая как доминантную циклическую структуру объединения произведений. В качестве основы используется одна и та же структурная схема: герой перемещается из современности в иную реальность. Там его особенные навыки оказываются востребованными, хотя в условном мире действуют и законы волшебства.

Главный положительный герой цикла «Меч Без Имени» («Меч без имени», «Свирепый ландграф», «Век святого Скиминока») – Андрей увлекается имитацией боя на современном ристалище, откуда неожиданно перемещается в совсем иной мир. Иногда складывается обратная ситуация, из игры приходит рыцарь Нэд Гамильтон («Свирепый ландграф»).

Объяснение чудес диковинного мира проводится через цитаты из дневника Нэда Гамильтона: «Мне удалось загнать негодяя на окраину некогда великой империи, теперь это угасающее место... Воздух напоен серой, воды рек ядовиты, земля отравлена, кругом опасные машины, что-нибудь постоянно

взрывается, рушится, идет под откос, свирепствуют неизлечимые болезни. Люди истерзаны бедностью и задушены налогами, власть продажна, преступность безнаказанна, церковь не имеет духовной силы. Этот мир подобен полуразложившемуся трупу, пожирающему остатки собственной плоти...»

Автор тщательно продумывает все компоненты своей книги. Ожидание героя не может не быть обмануто, поэтому благородный рыцарь возвращается к своей возлюбленной. Специфика массовой литературы проявляется и в другом качестве – любой предугадываемый сюжетный ход обязательно должен быть прояснен, «разжеван». Другой значимой особенностью произведений А. Белянина становится быстрая смена повествовательных планов. Динамичность свойственна сериальной литературе. Обязательна и атрибутика – поединки, замки...

Объяснение позиции автора находим в «Сестренке из преисподней» (2001): «...Наш город находится вне времени и вне пространства. В него легко попасть из любого измерения, он всегда открыт для всех, и всё сущее здесь насыщено магией». Положение героя предопределено, он должен выжить в условном мире и, может быть, даже совершить подвиги. Поэтому герой, петербургский поэт, член Союза писателей России, редактор маленькой литературной газеты «Хлебниковская правда» Гнедин Сергей Александрович, не имеющий особенной силы, приобретает ее благодаря своим стихам, используемым как заклинания (отметим определенную автобиографичность героя).

Писатель конструирует сознание человека определенного времени, нередко идеологизированное, стереотипное и даже клишированное. Столкновение разных точек зрения на мир составляет основу конфликта его произведений, который разрешается пародийно, в юмористической тональности, обычно подчиняясь сказочной формуле «добро побеждает зло». Антитезизное построение обуславливает наличие двух противоборствующих героев – Андрей – Г..., Никитин – Кощей. Всегда антагонист оказывается поверженным, но не побежденным, что создает возможности для продолжения повествования.

Рассмотрим цикл, посвященный царству Гороха. «Тайный сыск короля Гороха».Он состоит из романов:

Тайный сыск короля Гороха

Летучий корабль\Заговор Черной мессы

Отстрел невест

Батюшка сыскной воевода
Отстрел невест
Дело трезвых скоморохов
Опергруппа в деревне

В некий условный, отчасти древнерусский, отчасти сказочный мир (на что указывает фамилия правителя) попадает младший лейтенант московской милиции Никита Ивашов, начинающий осуществлять «функции начальника отделения» и воспринимающий небольшой город Лукошкино «в древней полусказочной Руси» через полгода жизни в нем как свою настоящую родину. В каждом новом романе дополняется первоначальная история, в «Отстреле невест» указывается, что «почти год я живу в непонятно каком сказочно-параллельном мире времен царя Гороха». Сюда, при перемещении его выбросило в терем Бабы-яги, выполняющей многочисленные функции домохозяйки и одновременно являющейся «экспертом по части криминалистики». Обычно характеризуется автором набором атрибутивных свойств: «бесценна», «мы на нее Богу молимся», «строгая – пока не накормит, никаких разговоров».

Ввод в действие традиционен для сказочного нарратива: «Начну сначала». Заинтересовавшись хорошей московской школой криминалистики, царь Горох открывает специальным указом в Лукошкино первое милицейское отделение, назначив начальником, господином участковым или, по-местному, «батюшкой сыскным воеводой» Никиту Ивашова.

Биографический принцип использован автором не случайно. Он позволяет динамично выстроить повествование, предполагается продолжение истории героя. В отличие от М. Успенского она рассказывается более подробно самим героем, а не повторяется отдельными деталями в репликах персонажей.

В каждом произведении дается своя интрига, затевается новое дело. В первом романе герой занимается расследованием похищения чертежей Летучего корабля. В расследовании принимает участие и сам царь, «отчаянный герой». Он признается герою, что тот спасает его от «скуки бесполезной», уберегает от пьянства, вытаскивает «из тюрьмы шамаханской за шиворот». Поэтому буквально рвется выполнять задания.

Однако в сыщническом дело тоже в основном рутина: «Оказалось столько дел... Беготня, суета, утрясение всех бумаг, отчетов и докладов. В сущности, ничего особенно интересного, рядовая рутина» (Летучий, с. 314). Герой иронически замечает,

и его словами становятся лейтмотивом: «Работа у нас такая, интересная: они бегут, мы ловим» (Летучий корабль, с. 303). Повторы в такого рода клише неизбежны, они становятся опорными словами, сигналами узнаваемости для читателя.

Как и у М. Успенского вводятся обязательные компоненты: сюжет о женитьбе царя, рассуждения о происках иностранных держав. Сказочная составляющая обуславливается борьбу с нечистью, появляется и антагонист главного героя в лице Кощея бессмертного. Соблазняет героя красавица с длинной черной косой и необычайно выразительными глазами.

Правда, отношения развиваются реалистическим образом, влюбился и все тут – подчеркивает герой. Традиционного очарования героя ведьмой не происходит (мотив беса широко распространен в древнерусской литературе). Введение данного мотива связано с тем, что автор ощущает чужеродность детективного сюжета в фольклорной среде. Правда, речь скорее идет о механическом использовании сюжета, чем о следовании традиции. Известный мотив становится основой интриги, на которую наслаиваются реалии созданного автором мира.

Автор постоянно подчеркивает его условность как соединением сказочных персонажей (Баба-яга, Кощей Бессмертный) с образами, взятыми из русских былин и древнерусских текстов. Отдельные переклички с определенными историческими реалиями все же имеются: «Так за что мне там надо ответ держать?» (с. 554). Упоминаются «кабак», «поруб», терем, названия кушаний и напитков, детали доспехов.

Два плана смыкаются в комментариях героя: «В тереме меня ожидала грамота от царя. Нет, не почетная, их в то время и в помине не было» (с. 127). О прибытии Кощея героиня сообщает: «Уж снизу – то стук да гром слышался, доспехи надевает, заколдованные». Не понимающий герой переспрашивает, тогда следует новое пояснение: «Заколдованные. Если рукою железною ухватит кого, то уж не вырвешься, а его ударишь, так любой меч пополам расколется!» – «Что-то типа доспехов космических роботов?». Реплика Яги подводит итог разговору: «не обращай внимания, это у сыскного воеводы от великого ума» (с. 552). Сказочный дискурс доминирует, отсюда и шапка невидимка, и «неразбиваемый крендель».

Проскальзывают и современные реалии – «Гражданин Кощей Бессмертный получил пожизненное заключение в самом дальнем сибирском остроге» (с. 314). В отдельных репликах: «законопослушный имидж», «тормознул попутку».

Принцип троичности проявился в бытовании трех героев, самого Ивашова, сыщика-криминалиста Бабы-Яги, помощника воеводы Дмитрия Лобова. Характеристика последнего выстраивается на постоянных признаках, подчеркивается его богатырская сила, встречаются сравнения с актером Стивеном Сигалом и Геркулесом.

А. Белянин использует присущую образу полифункциональность. Поэтому образ Бабы-Яги и дан разносторонне, она выступает и как домохозяйка, и как эксперт. Дополнительной ролью наделен и Кощей, выступающий в функциях антагониста, главаря шпионской сети и даже наркодельца.

Практически только данный образ разработан так подробно, прочие демонологические персонажи даны более схематично. Кощей показан односторонне, может быть, потому, что и в волшебной сказке его образ разработан мало – он всегда выполняет одну функцию (антагониста) и наделяется только постоянными (атрибутивными) признаками. Такую традицию изображения и сохраняет А. Белянин. Фактически в произведениях встречаемся с попытками трактовки фольклорного персонажа. М. Успенский представляет Кощея в облике юноши, обыгрывая семантику слова кощей – пленник.

Волшебных персонажей в текстах встречается много. Каждый наделен своими обязанностями: «домовой в плане глажки и чистки не подводил еще ни разу!» (с. 405). Иронически обыгрывается ситуация с чертом, признающимся герою, что все его придумки он знает, был тут один (очевидна отсылка к произведению А. Пушкина).

Экспериментируя с сюжетом в повести «Летучий корабль» (2000), автор выстраивает его на соединении двух структурных схем. В основе одной – советский детектив 1970-х годов («Деревенский детектив» В. Липатова), вторая строится по модели русской бытовой сказки (сюжет АА513В «Летучий корабль»). Понимая, что для их соединения необходима соответствующая среда, А. Белянин обращается к стилистике русского лубка, точнее так называемой «лубочной прозы», использовавшей несколько лексических планов – фольклорные клише, древнерусскую лексику и разговорные обороты.

А. Белянин удачно использует соответствия между отдельными особенностями сказки и детектива, построение данных форм по определенной модели. Созданные сказочный и детективный мир отражают деление на две половины – враждебную и дружественную. В них органично и существуют демоно-

логические персонажи, основные функции, которых соответствуют фольклорным. Кроме детективной вводится романтическая линия, но она проработана не так детально, вводится эпизодным способом (когда появляется героиня Олёна, совершающая очередное поручение Кащея).

Языковая составляющая, как и сюжетная динамика в подобных случаях становятся доминантными приемами. Отметим авторскую игру, проявляющуюся на разных уровнях.

Происходит и определенная архаизация: «охти», «охолонись», «захотел отужинать», «гореть тебе за енто в аду». Некоторая стилизация необходима автору, чтобы различить речь героя из разных миров, чаще всего за счет варьирования лексики и подбора стилистических оборотов.

Встречаются и авторские квинтэссенции: «у меня нервы неказенные», «будить его – только кочергу гнуть». Обычно они основаны на вошедших в фольклор выражений из советской классики: «Ох и нет в жизни места подвигу!» (с. 413). Включаются цитаты из разных источников: «Не нужен мне берег турецкий…» (с. 427); «В углу непривычно тихий Митька, весь в черном, бодрствующий, как бронепоезд на запасном пути» (с. 497); «Стало быть, в самое сердце сразила бела утица сизого селезня!» (с. 522). В равной степени значимыми оказываются фольклорная и литературная составляющая.

Кинематографические клише используются для характеристики: «перед суровым судом своих товарищей – говори правду!» (с. 412). Встречаются одни и те же кинематографические коды у разных авторов: «герой с фигурой Терминатора, только ростом повыше, а мозгов… вровень, что у одного, что у другого». Былинный дискурс – «А и пошел же я, сиротинушка, ой да крестьянский сын!» (с. 412).

Складывается впечатление, что на собственно художественные приемы сил у писателей и не остается. Вся энергия уходит на создание сюжета и расстановку действующих лиц. Поэтому для автора и оказались значимыми те клишированные обороты, о которых говорилось выше, выполняющие оценочную функцию. Гораздо органичнее выглядят включенные в сюжет мотивы преданий, связанные с образами разбойников. Столь существенная разница происходит оттого, что предания являются отражением окружающего мира, а демонологические былички построены на вымысле.

Отметим, что чужеродность материала сразу же сглаживается, когда автор переходит к стилистике фабулата, то есть

формы, основанной на сюжетной динамике (эпизоды, связанные с проверкой трактира («доходное место») и попаданием героя в ловушку на переворачивающейся кровати. Автор ведет прямую игру с читателем, слегка иронизируя по поводу происходящего (налицо аллюзия с повестью А. и Б. Стругацких «Понедельник начинается в субботу». Правда, ситуация вполне реальная, она связана с желанием физического уничтожения героя.

Альтернативный вариант истории создается и в произведениях, стилизованных под исторический роман. В качестве аналитического материала привлечем произведения А. Иванова, рассмотрев романы «Сердце Пармы или Чердынь – княгиня гор» (2000) и «Золото бунта или Вниз по реке теснин» (2003). Четкая издательская политика привела к тому, что произведения писателя стали известны широкому кругу читателей, и его роман «Золото бунта» получил в 2007 году приз читательских симпатий в формате конкурса «Большая книга» .

Отличие автора заключается в том, что он объединяет элементы разных жанров в границах исторической формы, четко вписываясь в стилевые поиски современной прозы, стремящейся к расширению границ традиционных жанровых образований. Такой прием позволяет создать динамичное повествование с острой конфликтной ситуацией, иногда и любовной интригой. Многие авторы используют данный прием для выражения своих взглядов и мыслей. Тогда идет речь о выражении славянофильских идей, мифологизации русской истории. Раньше авторы исторического романа придерживались концепции, которую создавали в своих исследованиях ведущие российские историки – Н. Карамзин, В. Ключевский, С. Соловьев.

Свой замысел он проясняет в беседе с А. Гавриловым: «Я бы не относил "Золото бунта" в чистом виде к историческим романам. "Сердце Пармы" еще можно – там все-таки реальные исторические персонажи, тот же князь Михаил Пермский, Иван III. То ли двадцать, то ли тридцать реальных исторических лиц, от которых, правда, остались только имена и краткие упоминания. А в "Золоте бунта" ни одного исторического персонажа нет, если не считать Пугачева, который появляется с отрубленной головой».

А. Гаврилов полагает, что историческим его роман следует назвать по исторической парадигме, что изображены сломы

в русской истории. Действительно, автор исходит не от события, исторической канвы, как поступали его предшественники, опиравшиеся на опыт реконструкции историков XIX века, а из авторской рефлексии, отзвуках реальных событий в судьбах героев. А. Иванов ориентируется на общее представление об определенном времени, которое определяется наличием исторической ситуации, реальных персонажей, конкретными этнографическими и временными деталями.

«Сердце Пармы» повествует о событиях XV столетия, когда началась интенсивная колонизация и, соответственно, христианизация вогулов, жителей пермского края, тогдашней окраины Московской Руси. Сюжет относится к повторяющимся. У В. Панова в «Занимательной механике» (2007) находим тот же сюжет, «пробудившийся» сыщик оказывается одним из волшебников, Собирателем Тайн, способным найти увезенную шаманом из Сибири богиню – Золотую Бабу.

Собственно исторические события входят в повествование А. Иванова своеобразными клеммами, пояснительными вставками, хотя могли бы развернуться в более подробное повествование, но входя произвольно мало что добавляют в характеристику собственного исторического поля. Акцент делается на другом.

В романе показана разная политика освоения края, ее олицетворяют москвичи и новгородцы. Одни – это «волки, рвущие живое мясо», как определяет их шаман. Другие идут с миром. «Они строят здесь свои селения, растят своих детей, и, как мы, терпят притеснения от своего кана». «...Московитам кроме наших сокровищ нужна еще и вся наша земля. Они шлют сюда своих пахарей с женами и детьми, чтобы те своим трудом и кровью пустили в нашу землю свои корни. Если они сумеют это сделать, выкорчевать их отсюда станет невозможно, потому что земля каменная, и их корни овьются вокруг камней».

Один из князей Михаил становится центральным персонажем романа. Его отцом является князь Величигодский Ермолай, поставленный наместником Василием III, прозванным Темным. Ермолай лелеет планы создания трех княжеств, поставив одного князя на Пермь, а другого на Югору, чтобы «отложиться и от Москвы, и от Новгорода», чтобы «только торговать, бить зверя, ловить рыбу и гонять стада. И каждый житель будет воином». Сам князь станет править без всяких посадников.

С Михаилом связана любовная линия произведения, описываемая как роковая любовь к представительнице одного из племен края Чердынцев Тичерть, оказывающуюся ламией. Заметим, что А. Иванов достаточно свободно обращается и с мифологией, и с фольклором и в ряде случаев вводит персонажей, которые свойственны иной, не славянской культурной общности. Поэтому он вводит элементы других жанровых форм, например, фэнтези, хотя в целом стилистика подчинена форме исторического романа (гибель Василия, княжеского чуда от чудовища, превращения волков вогулов и их попытка отомстить за оскверненное захоронение).

Вместе с тем автор точно отражает отношения времени, сын Михаила Матвей вынужден уйти к возглавляющему отряд московитов Пестрому, потому что достаток его отца невелик. Он даже пускается на воровство, чтобы угодить понравившейся ему женщине. Но его сюжетная линия кажется чужеродной, хотя в ней заложены богатые возможности для развития разных мотивов, например, темы предательства.

В те годы многие конфликты решались силой, поэтому не случайно появление станичников, ушкуйников, наемных убийц и воров, которые выкрадывают национальный символ народов Урала Золотую Бабу. В романе много натуралистических сцен, описывающих нравы времени – принесение в жертву рабов во время инициации, перерезание горла шаману во время камлания, самоказнь вогулов после поражения (глава так и называется «Беспощадная»), посажение на кол. «Вот русский мужик сидит в сугробе и осторожно, чтобы не отвлекать, тянет из-под ног дерущихся бурые веревки своих кишок».

Историческая точность достигается и через детали: описаны ватаги ушкуйников, бывалых, опытных налетчиков, наемных убийц. Описываются и скудейники (ватажники). Связь с полонившими Русью татарами показана через деятельность Пестрого, отношения в его отряде описаны так: «Воровал один – десяти отрубали руку. Один сболтнул лишнее – вырывали десяток языков. Отступил в схватке – отсекали ноги; а если бежал, предал, подвел – по татарски ломали позвоночник и бросали беспомощных живьем на съедение зверью». Такими правилами сковывали ратников (с. 293).

Хотя исторические события не определяют сюжетную канву романа, об отдельных событиях все же говорится, но вскользь. Обычно так констатируется внешнее время, хотя оно

не имеет особенного значения для развития собственно фабулы: «В Москве князь Иван Васильевич потихоньку затягивал подпруги, а в Новгороде бояре Борецкие мутили вечем народ, подбивая предаться ляхам и свеям». История воссоздается и через рассказы героев (беседа Калина и Матвея о прошлом, Орда (поход татар) (435). Этот мир построен на сочетании разностадиальных реалий: «Два года, как два журавлиных клина, проплыли над Чердынью, затягивая, залечивая раны...» (с. 132). Здесь особые отношения, Чердынь – живая, существует в особом мире: «Из розового молока белой кобылы всплывало алое, круглое солнце» (с. 556).

Здесь живут фольклорные персонажи – лешии, ламии, упоминаются огненный ящер Гондыр, чудовище Омоль. В схватке с неведомым чудовищем, «где-то там, по пояс в водах тумана» погибает второй сын князя Василий. В кулаке он удерживает «жесткие серые волосья – не медвежьи, не лосиные, не волчьи» (с. 150). Авторское допущение предполагает использование элементов фэнтези (сражение князя Василия с чудовищем) параллельно с мотивом одержимости злым духом.

Многочисленным богам поклоняются народы. «Мертвая Парма у нас, у пермов, Пуррамонитур у зырян. Апынг у вас у манси. Лонготьюган у хантов. Хэбидя-Пэдара у ненцев... Для всех нас священна Солнечная Дева – Заринь, Мядпухоня, Вут-Ими, Егибоба, а по-вашему Сорни-Най», рассказывает шаман. На смену многобожию идет Бог московитов (с. 18).

Второй мир связан с реальными отношениями, постепенным проникновением Московии на Восток, христианизацией покоряемых народов. Отсюда и функция исторических персонажей, чаще всего они просто упоминаются в повествовании, так косвенно проводится и датировка событий. Персонажи относятся к разным слоям общества, практически отражаются все ведущие фигуры: цари (Василий и его сын Иван, будущий Иван IV, Грозный), представители Орды, духовенства Филофей, Питирим, Иона.

С представителями духовенства связан внутренний конфликт, поэтому их автор их подробно и описывает. Особенно детально рассказывается фанатизм Ионы, стремящегося как можно быстрее утвердить новую веру, вступающего в конфликт со всеми князьями, у которых он оказывается, приказывающего вырубить священную рощу. Крещение пермяков и русских епископом Ионой (гл. 20) становится кульминацией романа. Правда, оно окрашивается в драматические тона, по-

скольку Иона гибнет за свое надругательство над идолами, сгорает вместе с идолом Заринь, последним в своей жизни.

Сосредоточение на нравственной, этической стороне описания обуславливает выдвижение на первый план проблему принятия новой веры. Столкновение двух сил – язычества и христианства составляет основной конфликт, автор возвращается к нему время от времени, поскольку вплетает мелодраматическую историю, не случайно в конце романа происходит превращение Тичерть в Сорни-Най, то есть в Солнечную Богиню, идола которой уничтожает Иона. Повествование замыкается.

Через героиню показана и другая проблема романа, соотношение местных и пришлых народов, порождающая свой конфликт. Отсюда и столкновение славян христиан и язычников, каждый стремится продвинуться вглубь, отсюда и столкновения внутри славянских групп. Они и различаются по вере, скажем, заявляя, мы – дети Перуна.

Все герои ищут ту или иную ищут выгоду, отсюда и традиционная завязка, она начинается с поисков знаменитой «Золотой бабы», но она становится только поводом для создания яркой панорамы событий и замысловатых приключений героев.

Лейтмотивом становится постепенное освоение края Москвой (шире – Русью), отсюда и постоянные разговоры о том, кто и чем будет править. Князь Михаил заявляет: «Я должен Чердынь беречь, людей».

Хотя внешне действие развивается в совершенно реальной обстановке, мир романа более напоминает условность фэнтези: «Мертвая Парма горбилась как глыба подземной тишины. Однако, для пама она не была горой мрака и безмолвия. Для старого шамана она была как мускул огромного сердца земли».

Связь с природой рождает свою систему образов. Опираясь на те сходные источники, что и писатели деревенщики, в свое время первыми начавшими активно осваивать приемами социалистического реализма фольклор, Иванов описывает крушение старой ели, оно во многом напоминает аналогичное изображение в повести В. Распутина «Прощание с Матерой».

Некая литературность, аллюзивность повествования оправданны, поскольку писатель тяготеет в формульности, его текст построен по определенной модели, где наполненность мифологическими мотивами (в первую очередь космогоническими) и элементами из легенд является важной составляющей: «Неприкаянные духи бродили по лесу, шумели ветками, вздыха-

ли, перешептывались» (с. 14). Так автор передает мироощущение человека минувших эпох.

Используя контаминационную форму, А. Иванов не выстраивает события на основе реальных событий, речь идет о допущении, возможном развитии событий, хотя каждая из частей датируется определенными годами. Вследствие этого конкретные явления упоминаются, создавая необходимую автору документальную точность. В частности, история завоевания руссами земель показана в стилистике мифа, рассказывается о том, как делили землю Ен и Омоль, как войну заточили в священной роще и о том, что ее нельзя оттуда выпускать. Особая история связана с происхождением людей из рода Великого Тайменя самоцветного пера.

В фабульном отношении реальная история продвижения московитов на Восток перемежается разнообразными историями, преданиями, легендами. Так история взятия Чердыни Федором Пестрым Стародубским дополняется авантюрной историей бегства епископа Ионы, встречей его с скудельниками, раскапывающими курган и историей о борьбе с демонами на болоте: «А меня вуншереки душили и в сыню волокли». «Я видел, как вёрсы змей едят, как из земли камни всплывают. Видел Осину-С-Руками, Болотные Ноги и Глаза-Из-Бучила».

Следует и своеобразное обобщение: «Пермяки своих покойников либо сжигают, либо в колодах на деревья вешают, либо закапывают в берестяных свертках, а сверху ставят чамью с иттармой».

Поэтому и авторские и рассуждения минимальны, он чаще констатирует факты, косвенно выражая свое отношение. Фоном действия становится Парма, особое пространство, которое описывается достаточно подробно, оно возрождается и умирает. «Мертвая Парма», называемая русскими «гляден», священное место, куда нельзя допустить чужаков, иначе разрушится мир, особенно, если здесь поселится русский бог.

Разные миры развиваются по своим законам, в одном правят обряды жертвоприношения, в другом доминирует обряд крещения. Заметим, что этнографическая составляющая прописана в романе достаточно подробно, упоминаются разные представители нечистой силы, хотя чувство вторичности не оставляет: «сидел здесь на берегу один-одинешенек леший Висел и свистел от скуки в камышовую дудку». Упоминаются пленные пуримы, заклятый в городище человек.

Драматически развиваются история Михаила и местных племен, вогулов. Его жена ламия Тичерть стремится сохранить собственную веру: «Не твой кудесник в меня душу вдохнул, не ему мной и править». Мотив околдовывания и роковой любви определяют отношения героев: «Ему дана любовь ламии, которую и сам он полюбил безоглядно; но эта любовь губит так же верно, как ненависть врага».

В конце романа описана гибель князя Михаила от стрелы вогула Асыки, их противостояние заканчивается, обладание одной женщиной заканчивается: «И он уже не был князем, не был человеком, а был только корнями отцветающих трав, только палой листвой, только светящимся песком» (с. 572). Его смертью завершается и противостояние пермяков с Московией, ибо у князя нет наследника, продолжателя рода: «Вот ушел и Матвей. Да что Матвей? Он ведь сам, еще в детстве, когда перекинулся служить Пестрому, надломил ветку своего родства, и теперь ветка эта засохла» (с. 556–557) (использована несобственно-прямая речь).

Но остановить процесс освоения далеких земель уже невозможно. В конце автор пишет о победе Чердыни над Югрой (с. 460). «Русь! Русь пришла!» – торжествующе кричит герой, понимая, что пришла помощь и победа. Выражая свою позицию, автор использует синекдоху: «во всю ширь Колвы разметнулись струги, ладьи, барки, лодки, плоты с распущенными парусами и растопыренными веслами» (с. 568).

Своеобразным прологом к авторскому рассуждению становятся постоянные включения такого рода в текст. Наиболее подробно будущая политика Руси обозначена в словах Ивана IV: «Во всем мире мы теперь главная твердыня праведной веры. И потому Русь должна быть великой державой. И я этого добьюсь». «Руси для величия единство нужно!» Новый русский князь не скрывает своего желания подчинить все мелкие княжества и последовательно осуществляет свою политику. Опосредованно его точку зрения выражает сподвижник Михаила старый ушкуйник Калина: «Пермь твоя – уже тоже Русь».

В сочетании собственно временных реалий (историй разнообразных походов и борьбы за Чердынь, будущую Пермь) с элементами мифов и структуры фэнтези видится определенная авторская натяжка. Многокомпонентность усиливает внутреннюю повествовательную динамику, мастерство автора постепенно усиливается, что отражается не только в отме-

ченных описаниях и отступлениях, но и наделении отдельных героев внутренними монологами (обычно здесь выявляется идейная составляющая романа). Епископ Иона и дьяк Венец рассуждают о вере, князь Михаил о своем предназначении.

В разговоре с князем,Колог рассказывает о своей поездке в Москву: «О многом мне пришлось в том пути подумать. Многое и увидел. Я прошу вас, хотя бы на сегодня забудьте свои обиды на Москву. Я вот держу свое сердце, хотя мои обиды жгут позлее ваших, Москва вокруг себя все земли собирает. И думаю, что надо нам этой дорогой добром идти».

И как итог: «Креститься трудно. Нужно креститься по-настоящему. Нужно оставить родительских богов. Это обидно, и горько, и, страшно, – но так нужно. Нужно поверить в Христа, понять его и жить по его законам. Нужно блюсти их, даже если видишь рядом обман и неправду» (с. 477). Подобные включения в несобственно-прямую речь и диалоги героев заменяют авторские рассуждения. Мотив пути, дороги становится доминантным в тексте, он связывается и с мотивами жизни-смерти, предназначения человека.

Отмеченная нами вторичность описаний проявляется в постулатности, формульности или клишированности: «страх укорачивает язык», «Люди с верностью и совестью всегда в цене», а также чрезмерной номинативности: «Пока в домовой часовне служили обедню, за стенкой скрипели половицы, брякала посуда. Жирный синий чад с запахом лука и жареного мяса змеями плавал вокруг образов и лампад» (с. 103). С помощью сравнения указан тип жилища.

Отметим и попытку автора ввести некоторые подробности военного плана. «В светлой ночи неприступно чернели над Колвой две крепости в кольце огней вогульской осады острог и монастырь. Словно два ощерившихся пса в кольце волчьей стаи» (с. 552) (использовано сравнение).

Иногда даются пояснения диалектизмов: «почерневший рог с вогульским курением – саром, сушеной мятой». Некоторые понятия становятся ясны из контекста: «вогульский князь попал в плен и сейчас от зари до зари стоял на састуме, привязанный к идолу». «Хабар взяли большой: меха, моржовую и мамонтовую кость, арабские ткани, татарское оружие, бочонки с монетами, камни, посуду, ободранную с идольских личин, снадобья, что сибиряки привозили из дальних Заоблачных гор, из Индии, из города Камбалыка».

Используются метафоры: острота тревоги, палящая боль, черная вода гнева, часто встречаются олицетворения: «вековой ельник заслонил небо растопыренными космами».

По тексту буквально рассыпаны разнообразные наименования атрибутов эпохи: одежды (пониток, армяк, зипун, ерихонка, бунчук, порты), посуды (чарка, баглага), вооружения (бармица, кольчуга, хоругви, акинаки), названий (городище, капище), ритуалов (кумирни, истукан, божница), архитектурные сооружения (городище, крепость, минарет).

Указываются виды плавательных средств (шибасы, тюрени, каяк), мебели (поставец, сундук), названия титулов (шибан, хан, мурза), профессии (соглядай, толмач). В ряде случаев приводятся небольшие уточнения, микроописания.

Повествование четко организовано, в соответствии с классической традицией оно состоит из описания и диалогов. Обычно описания стилистически нейтральны. Авторский голос доминирует в них. «Лето, оказывается, уже проскользнуло мимо, как девичья лента по речному перекату» (с. 480). Стилизация повествования под старинную речь практически отсутствует, ему важнее передать суть отношений времени. Хотя иногда он включает с помощью транслитерации речь вогулов. Воссоздавая сознание людей прошлого, он часто использует просторечные, разговорные и иногда бранные выражения: ломанулся обратно, тупо пялил глаза. Хотя и встречаются явно литературные обороты: «сжав губы в нитку», «родная дремучая Парма», «розовое сияние восхода». Или клишированные выражения из современной культуры: «Жизнь моя болото» (ср. из мультфильма «Летучий корабль» – «жизнь моя жестянка»).

Описания героев в основном статические, правом на динамическую характеристику наделяются отдельные персонажи, обычно изменения показаны через портретную деталь – «сиялось его лицо в ранних морщинах». Указывается его эволюция и в сословном плане, он становится князем, превращается сначала в Михаила Пермского, потом Михаила Великопермского. Историческое время вводится посредсвом упоминаний9999о событиях в речи героев:

«Я тебе владыка, не тевтонский магистр – сказал он, и у меня не крестовый поход, а государево дело. С шаманами ты сам разбирайся, а я буду с князями» (с. 273).

Действие «Золота бунта» разворачивается в конце XVIII века, после подавления пугачевского восстания. Сюжет почти детективный – молодой сплавщик Остафий Переход стремится

раскрыть тайну гибели своего отца, чтобы смыть пятно позора с своего рода. Неожиданно он узнает, что погибший на сплаве его отец знал тайну пугачевской казны. Начинается гонка за призрачным золотом которая оборачивается для Осташи поиском отца и своей судьбы.

Рассмотренные нами авторы позволяют поставить значимую для исторического романа проблему реконструкции исторического прошлого. Одной из методик исторического романиста становится принцип отстраненного изображения, взгляд на события минувшего глазами нашего современника, но с определенной временной дистанции. Он не исключает, а предполагает погруженность в эпоху с помощью создаваемой картины мира, передачи колорита эпохи с помощью бытовой составляющей, описаний одежды, обрядов, ландшафта, здания, интерьера, утвари и оружия. Предполагается также организация сознания и особенностей мышления людей определенного времени.

Споры вокруг данных текстов, которые иногда называют квазиисторическими романами, связаны с увлечением автора воспроизведением обычаев, обрядов, бытовых реалий определенного времени. Получается, что воспроизведение эпохи сводится к насыщенности конкретными и множественными деталями, показывающими, как люди одевались, в каких жилищах обитали.

Остается неохваченной область, связанная с воспроизведением отношений, определенной ментальности. Отсюда и возникают связи, которых быть просто не могло, слишком натуралистично и с обилием сексуальных подробностей воспроизводится жизнь людей, без вписанности в контекст и ситуацию.

Главным для А. Иванова является организация сюжета, отсюда и интерес к его текстам читателям. Он всегда устанавливает причинно-следственные связи, в первой книге, на основе истории правления Михаила (вогула), попутно говорится об истории распространения влияния Москвы. Историческая канва наслаивается на авантюрно-приключенческий сюжет, поиски кладов, золотой Бабы.

Не станем отрицать возможности существования «романов по мотивам», однако, заметим, что критерием осмысления достоинства становится принцип исторического сознания, который, позволяет выявить специфику осмысления авторами исторической темы, определить доминантные приемы, общие

для авторов исторического романа, определить художественную концепцию художника, имеющую особое значение в данном типе повествования. И начать говорить о косвенной художественной точности (помимо прямой, проявляющейся через историческую атрибутику).

Понятие «историческое сознание» ввел английский философ истории Р. Дж. Коллингвуд в 60-х годах, оно получило широкое распространение в гуманитарных науках на Западе. В содержательном отношении оно подразумевает выявление тех стимулов, которые движут людьми в ту или иную эпоху и обозначение событийной основы в создаваемой писателем картины мира. Речь также идет об особом типе мышления, которое выражается в диалектическом видении организуемой писателем действительности[21].

Выведенная нами косвенная точность связана и с проблемой мировидения (в ряде случаев ее сводят к авторской концепции, но она не исчерпывает обозначенную нами проблему). Тогда картина мира наполняется динамичными и яркими событиями.

Еще одна группа авторов разрабатывает направление, связанное с реконструкцией условного средневекового мира. Формально оно не связано с отражением в скрытой форме реалий современной России, как в цикле М.Семеновой. Но языковая игра автора позволяет говорить о явных перекличках.

Свой вариант представляет Д.Трускиновская в дилогии «Государевы конюхи» и «Деревянная грамота» (2007).

Действие ее повестей происходит в Средние века (для автора одно из описываемых ею пространств), где следствие ведет первый в российской истории «спецназ» – Приказ тайных дел. Организован он был в 1654 году царем Алексеем Михайловичем из конюхов кремлевских конюшен. Это Богдаш, Тимофей, Семейка и Данилка Менжиков и их начальник Дементий Большаков. Они выслеживают убийц и налетчиков, запугавших всю Стромынку, спасают попавших в беду скоморохов, находят клад.

Обычно подобные тексты относят к фантастике, поскольку в них авторы создают не исторический, а условный мир, который писателям хотелось бы видеть как идеальную модель государственного устройства. Получается, что исторические события приводятся в соответствии с авторским мировидением и представляет та версия событий, которая могла бы происхо-

дить в реальности или создается подобие модели, которую хотелось бы видеть писателям.

Но, несмотря на условность, мир не одномерен, он содержит и прошлое, и настоящее, и будущее. Как правило, соотношение времен определяется представлением о «золотом веке», которым часто считают век рыцарства или времена родового общества. Иногда под прошлым понимают эпоху, в которую якобы существовали мифологические и фольклорные персонажи, духи и демонические существа. Таким образом используется традиционный романтический принцип противопоставления двух миров и выводятся герои, в одиночку противостоящие силам зла.

Авторы нередко соединяют разновременные образы, вводят и сюжеты, заимствованные из различных жанров фольклора, прежде всего из сказок, легенд и преданий. Другим источником является европейский рыцарский роман, для которого также характерна широкая опора на фольклор. Многие используют и даже идеализируют рыцарский кодекс чести.

Чаще всего сюжетообразующим становится мотив путешествий, причем сохраняется традиционная эпическая мотивировка. Герой отправляется в путешествие ради поставленной цели или ищет себе противника. В путешествии ему помогают разнообразные магические силы, предметы или он сам оказывается наделенным необычными умениями и навыками. Иногда вводится мотив противостояния сил Тьмы и Света, к которой также имеет определенное отношение герой. Следовательно, получается сложная форма, где соединяются элементы мифа, исторического романа и иногда сказки.

Выводы

Интенсивные поиски своего сюжета и героев объясняются и тем, что в течение ряда лет отечественным авторам пришлось заниматься и переводами, поэтому так распространена форма фэнтези и сюжеты, связанные со средневековым европейским материалом. Анализ произведений показывает, что речь не идет об интертексте, перерабатывалась общая сюжетная схема, отсюда и переклички на мотивном уровне. Сегодня говорят об образовании самостоятельной разновидности славянской фэнтези.

Другое направление обозначается как юмористическая фантастика. Опыт А. Белянина и М. Успенского показывает,

что они создают условное государства, куда проецируются современные отношения (создание современного оружие, политические распри). Повествование насыщается клишированными выражениями, усиливая развлекательную составляющую произведений.

И, наконец, встречаются произведения контаминационного типа, где фантастическое, мистическое начала соединяются на детективной, фольклорной или литературной основе. В третьем направлении культурный материал организуется детективным сюжетом (произведения Д. Трускиновской). Он также скрывает конкретные события и отношения, на которые указывают отдельные детали (проблема государственного устройства).

В центре всех произведений оказывается авторская идея, поэтому скрытые аллюзии на современные отношения и множественные идеи указывают на своеобразный перифраз времени автора, те политические события, которые он хочет воспроизвести (мотивы власти, сильного человека). В большинстве случаев данные тексты относятся к массовой литературе, то есть рассчитаны на читателя, которые хочет получить увлекательный текст не всегда эстетического свойства. Развлекая его, авторы часто используют авантюрно-беллетристический потенциал.

Формируется особый древний мир, куда по осколочному принципу вставляются фольклорный или мифологический материал. Лишь в ряде случаев (у А. Иванова) он присутствует в виде вставных эпизодов (чаще всего пересказываются местные легенды), а герои говорят архаизованным языком, а лексика (включая и авторскую речь) перегружена устаревшими словами, историзмами, церковнославянизмами.

Авторские включения, имитирующие язык конструированного им текста нередко встречаются у современных фантастов. А. Белянин придает им оценочный характер, используя реминисценции как своеобразный строительный материал как в авторском описании, так и для создания языка произведения.

Историческая точность, следование реальной канве событий не предполагается, хотя именно историческая тема организует сюжет, расстановку действующих лиц. Реконструируя древний мир, автор вводят древнерусские реалии, хотя и допускают возможность использования других подробностей, из разных эпох. Сильно и влияние западной фантастике, что

позволяет говорить об авангардистской (постмодернистской) тенденции.

Часто используется фантастическое допущение, когда появляются описания техники, не относящейся ко времени, описанному в произведении. Об устойчивости тенденции говорит и использование приема в произведениях с историческим уклоном, где описывается не только древний мир («Вольтерианцы и вольтерианки») В.Аксенова.

Основной формой, где реконструируется древний мир, становится цикл, несколько произведений, объединенных общим героем. В нем повторяются отдельные приемы, правда, это свидетельствует не о совершенствовании авторского идеостиля, а клишированности, стандартности и даже самоповторяемости. Произведения, относящиеся к массовой литературе, предполагают такую манеру.

Эффект узнаваемости и приводит к использованию парафраза, замене слов иносказательным описательным выражениями, переиначиванию рекламных слоганов, обиходных выражений. Встречаются и аллюзии, обычно в качестве пратекста выступают произведения классической литературы, чаще других А.Пушкина и М.Горького.

Особое место занимает имясловие. Выбираются обиходные или распространенные имена и фамилии, Иванов. Или специально придумываются смешные прозвища, часто используются и говорящие фамилии. Подобная смысловая игра проводится и с названием мест, становится сюжетообразующей основой, хотя имитация отдельных документов проводится, включаются письма, донесения, официальные материалы. Создавая эффект подлинности описываемого.

Как отметила Я.Салайчик, авторов сближает, «поиск истоков потрясений, поразивших Европу в XX в.», выстраивая параллели между «разными событиями». П.Крусанов в романах «Укус ангела» (1999) дает собственную трактовку прошлого Руси, выдержанную в мрачных тонах трагической фантасмагории. Заглавие романа – авторская метафора, он пишет об империи (России), правителя которой (императора) ангел не поцеловал, а укусил. Отсюда и происходят все крайности противоречия в ее истории. Несмотря на откровенный творческий поиск, произведения отличаются «превосходным знанием реалий, умело выстроенными сюжетами», историософской рефлексией».

Рассматриваемые тексты показывают, что главной проблемой является проводимая авторами реконструкция прошлого.

В ряде случаев они ограничиваются простым собиранием документов и, получив предварительное знание о предмете, просто создают картину мира, нужного им времени. Тогда и оказывается, что сюжет развивается не на основе смены исторических событий, а в соответствии с той интригой, которую предлагают авторы. Одной из методик исторического романиста становится принцип отстраненного изображения, взгляд на события минувшего глазами нашего современника, но с определенной временной дистанции. Он не исключает, а предполагает погруженность в эпоху с помощью создаваемой картины мира, передачи колорита эпохи с помощью бытовой составляющей, описаний одежды, обрядов, ландшафта, здания, интерьера, утвари и оружия. Предполагается также организация сознания и особенностей мышления людей определенного времени.

Выдвижение на первый план проблем, связанных с русской историей объясняется общественной и социальной обстановкой, возможностью привлечения источников для корректировки авторской реконструкции. Очевидно, что для дальнейшего развития исторического романа необходимы более широкие обобщения, наличие продуманной авторской философии, расширение привлекаемой документальной основы.

Если в советской исторической прозе ключевым конфликтом было столкновение личности и государства, то теперь писатели показывают, что только сознавая себя частью единого целого герой может исполнить свое предназначение. Соответственно, важнейшей составляющей произведения становится вера. Вера помогает герою обрести систему ценностей, силы, чтобы достичь поставленной цели. Главным условием успеха является гармония в широком смысле этого слова, любое ее нарушение гибельно и для героя и для среды, в которой он существует. Для большинства авторов главное не воссоздание прошлого, а восприятие этого прошлого из настоящего, хронологические границы произведений не ограничиваются рассматриваемым периодом, а охватывают иные эпохи, созвучные ему, по мнению автора. Данный подход привел к появлению произведений на «историческую тему», возникновению издательских проектов («Владигор» издательства «Северо-Запад»). В ряде случае идет речь уже не об исторической, а о психологической достоверности. Очевидно, что в большинстве современных текстов речь идет именно об исторической форме, но не об историческом романе, обладающем достаточно устойчивыми жанровыми признаками, не допускающими авторского своеволия.

Литература

Дубин Б. Анналы повторения. Популярный историко-патриотический роман 90-х годов // Индекс. 2001. № 14. С. 119–131.

Коваленко А. Г. Балашов // Русские писатели 20 века. Биографический словарь. М., 2000. С. 65–67.

Балашов Д. М. (с. 35–36); Давыдов Ю. В. (с. 122–124); Сегень А. Ю. (с. 368) // Казак В. Лексикон русской литературы XX века. М., 1996.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Ряд исследователей, Г. Нефагина, С. Тимина, В. Чалмаев, С. Чупрынин и другие воспринимают период 90-х годов XX века – начало XXI века как сложный, неоднородный период, когда включались как произведения, созданные в этот период, так и те, что были опубликованы в диаспоре, републиковались, относились к творческому наследию писателя, но не печатались по цензурным соображениям. Литературный поток составляют не только «возвращенная литература», но и «отлученная литература», «литература письменного стола», литература русского зарубежья. Закон о печати, принятый в 1990 году способствовал появлению всех этих текстов. Более подробно об этом говорится в нашем коллективном пособии «Русская проза конца XX века». М., 2005. Период начала XXI века определяется как «нулевые годы». См. например: Новая русская критика. Нулевые годы. М., 2009.

[2] В связи с целом рядом причин библиографическая работа в библиотеках ослабла, сложности представляет и выявление корпуса текстов, и их датировка.

[3] Подробнее см.: *Гумилев Л. Н.* Этногенез и биосфера Земли. Л., 1989.

[4] Он признается, что использовал наблюдения своего постоянного информатора Б. А. Пономаренко только в том случае, если они не противоречили его позиции.

[5] Тем не менее, Сегень получил за него две премии: в 1989 г. им. М. Горького и в 1992 г. – имени В. Шукшина.

[6] *Ефимов И.* Новгородский толмач. СПб., 2004. С. 17. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

[7] *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики // Формы времени и хронотопа в романе. М., 1975. С. 251.

[8] Культурология. XX век. Т. 2. СПб., 1998. С. 145–147.

[9] *Николина Н. А.* Филологический анализ текста. М., 2003. С. 46.

[10] Там же.

[11] Как происходит формирование национальной идентичности? М. М. Голубков пишет: «Пользуясь весьма скудными историческими сведениями, которыми обладает его читатель, и эксплуатируя естественную потребность осознать себя в контексте национально-историческом, Б. Акунин конструирует образ упрощенной исторической реальности, формирует псевдомифологию, героями которой становятся монахиня Пелагея и детектив Фандорин, кочующие из романа в романа, т. е. обеспечивающие более высокий уровень серийности: все книжки Б. Акунина читаются как

гипертекст – с любого места и в любом направлении, как хочет того читатель, скорее, потребитель» (*Голубков*. После раскола. С. 349).

[12] Там же. С. 16.

[13] *Быков Дм*. ЖД. Поэма. М., 2006. В дальнейшем ссылка на это издание дается в тексте с указанием страницы.

[14] Заметим, что терминологическая четкость отдельных определений относительна, существовавшие ранее модели стали наполняться новым содержанием и трансформироваться, полностью или частично меняясь. Встречается и зыбкость терминологии, поэтому авторы употребляют понятие фантастическое направление вместо сокращенного «фантастика» с целью большей конкретизации. Фантастическое направление предполагает использование разных форм, что и предоставляет интерес для исследователя. В названии «фантастическое» отмечена и одна и особенность, связанная с условностью.

[15] Некоторые исследователи полагают, что апокалиптический зверь трансформируется у Толстой в Кысь.

[16] *Успенский М*. Приключения Жихаря: Фантастические романы. М., 2008. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

[17] *Семенова М*. Волкодав. Право на поединок. СПб., 2006. С. 194. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

[18] Использование определения «средневековый» предполагает, что привлечены произведения не всегда с явно устанавливаемым авторством, вбирающими фольклорное и литературное начало.

[19] Издательство «Альфа-книга» на самом деле представляло собой концерн, состоявший из нескольких издательств, которые со временем и разделились. Первоначально в выходных данных числились и «Альфа книга» и «Армада», потом только последнее.

[20] Первая книга стихов «Набросок тушью» вышла в 1990 году в Волгограде. В настоящее время А. Белянин является автором трех поэтических сборников, сказок «Рыжий и Полосатый» и составленных им сборников произведений молодых фантастов из славянских стран.

[21] См.: *Коллингвуд Р.Дж*. Идея истории. М., 1980.